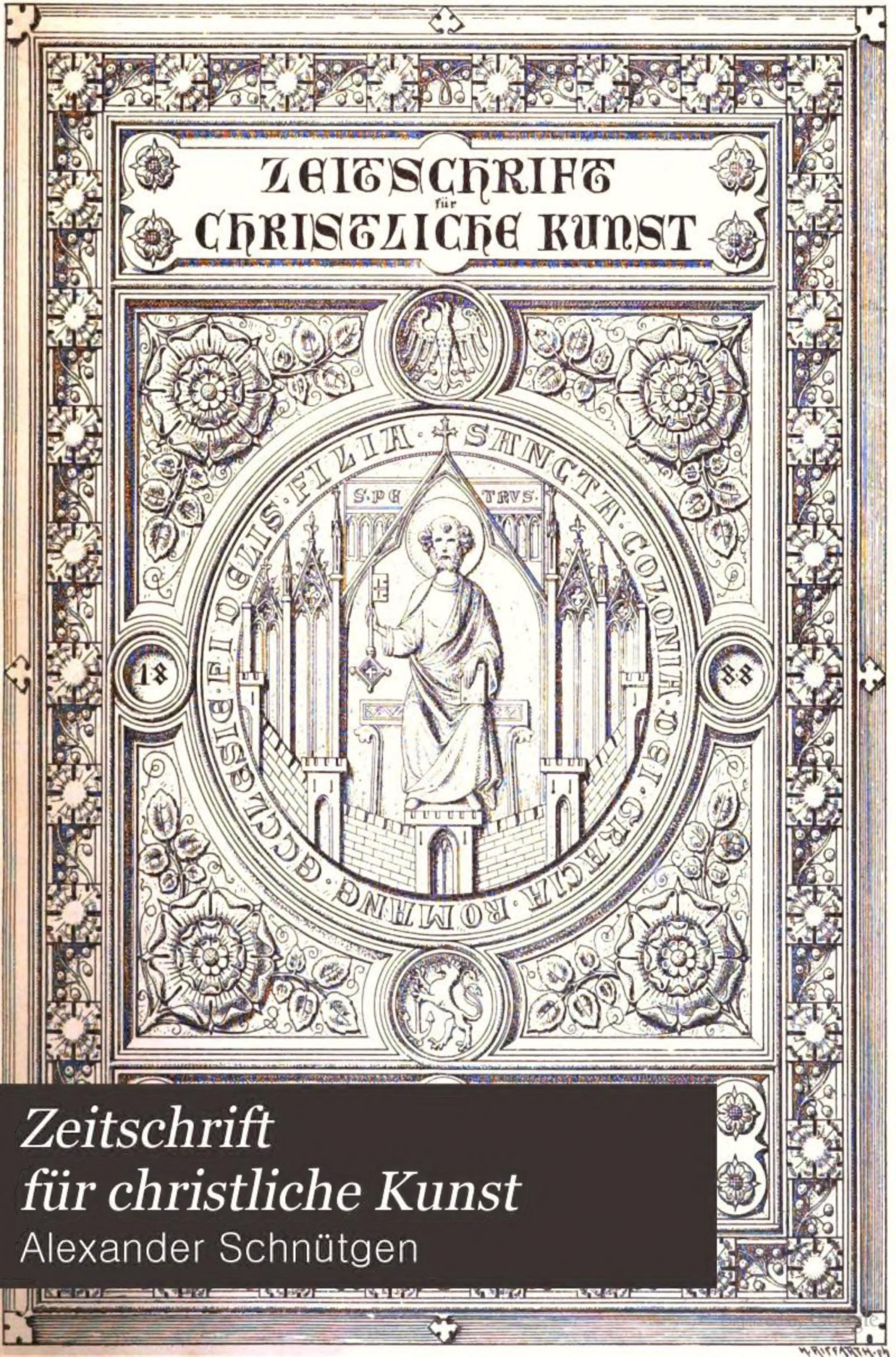


Zeitschrift für christliche Kunst

Alexander Schnütgen

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1888. ✦ I. JAHRGANG. ✦ 1888.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Digitized by Google

TO NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
248205A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1928 L

Digitized by Google

A. Inhalts-Verzeichniss.

I. Abhandlungen.

Spalte

Zur Eröffnung der Zeitschrift. Von A. Schnütgen 1
Die Stiftskirche zu St. Amandus in Urach. Von P. Keppler 7
Diptychon des X. Jahrhunderts. Von Friedr. Schneider 15
Bucheinband des XIV. Jahrh. mit durchbrochener Metallzier. Von A. Schnütgen 25
Das Karoling. Evangelienbuch des Aachener Münsters. Von St. Beissel 53
Der Engelbertusschrein im Kölner Dom und sein Verfertiger, der Goldschmied Conrad Duisbergh. Von J. J. Merlo 59
Die alten Holzhäuser in Hildesheim und ihre Wiederherstellung. Von F. C. Heimann 63
Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Von A. Schnütgen . . 69
Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn. Von Friedr. Schneider . . 89
Verschollene Hirsvogelkrüge. Von Thewalt 93
Ein restaurirtes Reliquiar des XV. Jahrh. Von St. Beissel 101
Besticktes Antependium, rheinisch, erste Hälfte d. XIV. Jahrh. Von A. Schnütgen 123
Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes. Von St. Beissel . . 131
Reliquienschreinchen mit filigran- und steinverzierter Metallumkleidung, französisch um 1200. Von A. Schnütgen . . . 137
Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfniss der Zeit. Von Friedr. Schneider . . . 153
Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen. Von Beissel u. Stummel 163 303
Martin Schongauer. Von L. Sträter . . 171
Ausgegründetes Steinbildwerk. Von W. Effmann 175
Der Einband liturgischer Bücher. Von Adam 193
Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn. Von W. Effmann 201
Rückblick auf das erste Halbjahr der „Zeitschrift für christliche Kunst“ nebst Verzeichniss der bisherigen Mitarbeiter. Von A. Schnütgen 225
Mittelalterliche Grabsteinplatten zu Doberan. Von W. Effmann 229
Den Bau von Pfarrkirchen betreffend. Von A. Reichensperger 235
Roman. Taufstein zu Brenken. Von J. Pieper 239
Das Bronzeepitaph des Fürstbischofs von Cambray, Jakob von Croy, im Dome zu Köln. Von A. Schnütgen 243
Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg. Von G. Humann 261
Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrh. Von J. J. Merlo . . 265
Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen? Von J. Prill 271
Roman. Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen. Von W. Effmann . . 281
Vier gestickte spätgothische Ornamentborten. Von A. Schnütgen 285
Die Klosterkirche zu Boedingen. Von W. Effmann 293 403
Ein Kruzifixus aus karolingischer Zeit. Von G. Schönermark 313
Roman. Pfarrkirche zu Brenken. Von Pieper 333
Kaselkreuz nebst Stolen resp. Stäben in Applikationsstickerei. V. A. Schnütgen 342
Ein neu erworbenes Profilbild des Heilandes von Jean van Eyck in der Berliner Gallerie. Von W. Bode 347
Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Meklenburg zu Wismar. Von F. Crull 351
Die Enger'schen Alterthümer resp. der Kirchenschatz von Herford. Von J. Dettmer 355
Wie studirt man Kunst? Von P. Keppler 359
Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus. Von H. Thode . . 373
Meister Anton Eisenhut und sein Nachfolger Meister Otto Meier. Von J. v. Asseburg 377
Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München. Von Alb. Fuhrmans 387

Digitized by Google

Spalte

Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig. Von J. Liell 397
Der Altarfund von Gering. Von F. X. Kraus 415
Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg. Von G. Jakob . . . 425
Ueber die im Hildesheimer Domkreuzgange aufgedeckten Wandgemälde. Von O. Wiecker 433

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

Spalte

Mosaik und Grabschrift eines Verduner Bischofs, von F. X. Kraus 29
Satirisches Siegel eines vorgeblichen Bischofs von Pinon, von F. X. Kraus . 32
Ital. Bischofsstab des XV. Jahrh. mit Kreidepaste-Verzierung, von A. Schnütgen . 32
Die vatikanische Ausstellung, von S. 35 77
Die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien der Vergangenheit zu Krefeld, von S. 37
Die retrospektive Ausstellung in Brüssel, von S. 39 82 211
Die „Gilde de St. Thomas et de St. Luc“, von A. R. 39
Die Goldene Bulle des Kaisers Sigismund, von L. Korth 41
Schatz von Initialen, von S. 47
Anerkennung und Empfehlung der Zeitschrift für christliche Kunst durch die Hochwürdigsten Herren Bischöfe . 49 121
Goldene Bulle des Kaisers Friedrich III., von L. Korth 51
Weltlich oder kirchlich, von M. Rosenberg 73
Karolingisches Madonnenbild in Metz, von F. X. Kraus 77
Das Kölner Kunstgewerbe-Museum, von A. Schnütgen 83 146
Die Restauration des Chores der St. Ursula-Kirche zu Köln, von S. . . . 83 113
Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch, XIV. Jahrhundert, von A. Schnütgen 105
Zur Geschichte der liturgischen Tauben, von H. Loersch 109
Sepultura Episcoporum, von Falk . . . 110
Gravirtes Medaillon des Salvator, Ende XII. Jahrh., von S. 111
Pfarrkirche zu Süsteren (Holland), von L. von Fisenne 113
Den Dom zu Metz betreffend, von A. Reichensperger 115
Ein Schnitzwerk von Veit Stofs, von A. Weber 141
Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888, von L. Gmelin 145 181 251
Das neue Kunstgewerbe-Museum in Köln 146
Die Krypta der St. Quirinuskirche in Neufs, von S. 184
Die St. Bernulphusgilde, von A. R. . . . 185
Das grofse Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich, von L. Korth 207
Die achte Wander-Versammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Köln, von S. . . . 219
Die Pfarrkirche zu Thann, von A. R. . . 220
General-Versammlung der Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst, von Cl. v. Heereman und J. Aldenkirchen 228
Romanischer Thonkrug als Schallgefäfs benutzt in St. Severin zu Köln, von A. Schnütgen 247
Tapezereien im Chor des Domes zu Mainz, von Falk 250
Maastricht (Holland), Lüttich (Belgien), von L. von Fisenne 256
Romanischer Taufstein zu Angelmodde, v. E. 287
Eine Galerie antiker Porträts, von A. Schnütgen 288
Die diesjährige General-Versammlung der Katholiken Deutschlands zu Freiburg, v. S. 289
Der alte Sarkophag des heiligen Erzbischofs Engelbert im Kölner Dom, v. A. Heuser 319
Italienische Diptychon-Tafel von Elfenbein, Anfang XIV. Jahrh., von A. Schnütgen 321
Fragment eines altchristlichen (?) Thongefäfses, von A. Schnütgen 323
Die Kirche zu Bant bei Wilhelmshaven, v. E. 325
Reinigung alter Farbenfenster, von E. . . 327
Künstler aus der Klosterzelle im Mainzer Karmeliterkloster, von Falk 329
Ilbenstadt in Oberhessen. Prämonstratenser, von Falk 330
Aufgrabungen in der Krypta der Abteikirche zu Werden, von W. Effmann . . . 367

Digitized by Google

Spalte

Zwei Gufsleuchter aus Stendal, von R. Herzig 405
Dominikanerkirche zu Köln, von L. . . 407
Vorwort nebst Verzeichnifs der im 2. Halbjahr neu hinzugekommenen Mitarbeiter, von A. Schnütgen 413

Spalte

Dalmatikenstäbe in Applikationsstickerei, von A. Schnütgen 441
Inschriften auf Dachschiefern, von H. Wiethase 441
Mittelalterl. Wand- u. Gewölbemalereien im Münster zu Bonn, von Friedr. Schneider 443

III. Bücherschau.

Spalte

Jahresbericht des „Royal Institute of British Architects“, von A. Reichensperger . . 42
Walcher, Bilder v. Hochaltar in Drackenstein, von J. Aldenkirchen 46
Münzenberger, Altarwerk, von S. . . 47
Lipperheide, Die dekorative Kunst-Stickerei, von A. Schnütgen 85
Lubke, Geschichte der deutschen Kunst, von A. Schnütgen 86 332
Pfeifer, Der Dom zu Köln, seine logisch-mathemat. Gesetzmäfsigkeit, von A. Heuser 87
Hampel, Das mittelalterliche Drahtemail, von A. Schnütgen 87
Sutter, Thurmformen aller Stile u. Länder, von L. von Fisenne 117 332
Neuwirth, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen, von K. Berlage . . 117
Gmelin, Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatz der St. Michaelskirche zu München, von F. S. . . . 118
Niedling, Bücher-Ornamentik, von S. . 119
Muster altdeutscher Leinenstickerei, herausgeg. von der Redaktion der Modenwelt 119
Werner, von, Zeichnung Sr. Maj. Kaiser Wilhelms auf dem Sterbebette, von B. 120
Merz, Kupferstich von Cornelius' „Jüngstes Gericht“, von S. 120
Meyer u. Bode, Die Gemälde-Gallerie der Königlichen Museen zu Berlin, von Friedr. Schneider 147
Weber, Læben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider, von E. F. A. Münzenberger 149
Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler d. Königreichs Sachsen, von A. Reichensperger 187
Die vatikanische Ausstellung in Wort und Bild, von J. Aldenkirchen 188
Muntz, Études iconographiques et archéologiques sur le moyenâge, von C. von Fabriczy 191

Spalte

Achtundvierzig religiöse Bilder in Farbendruck, von S. B. 192
Beissel, Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze, von J. Aldenkirchen 221
Behrens, Die alten Wandmalereien im Dome zu Braunschweig, von Göbbels 221
Wilmowsky, v., Römische Mosaiken aus Trier u. Umgegend, von A. Reichensperger 255
Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, von S. 258
Liell, Die Darstellung der allerseligsten Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern d. Katakomben, von S. 259
Kaufmann, Albrecht Dürer, von S. . . 259
Frantz, Geschichte der christlichen Malerei, von S. 259
Fäh, Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste, von S. 259
Meyer, Handbuch der Schmiedekunst, v. S. 260
Illustrirter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Wien, von S. 260
Graf, Gids in het bisschoppelijk Museum te Haarlem (Katalog zum bischöfl. Museum in Haarlem), von S. 260
Haupt, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, von A. Reichensperger 291
Pfleiderer, Die Bibel mit Bildern der Meister christlicher Kunst, von S. B. . 329
Mansberg, von, Daz hohe liet von der maget, von Beissel 331
*Sacken, von, Katechismus der Baustile . . 362
Springer, Die Baukunst des christl. Mittelalters 362
Laib u. Schwarz, Formenlehre des romanischen und gothischen Baustils 362
Hauser, Stillehre der architektonischen Formen des Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance 362

* Anm. Die klein gedruckten Bücher finden nur kurze Erwähnung in dem Artikel: Wie studirt man Kunst? Von Keppler.

Digitized by Google

Spalte

Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst 362
Lübke, Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters 363
Reuseus, Eléments d'archéologie chrétienne . 363
Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche . . 363
Thalhofer, Handbuch für Liturgik 363
Dursch, Aesthetik der christl. bildenden Künste 363
Jungmann, Aesthetik etc. 363
Kreuser, Der christliche Kirchenbau . . . 363
Graul, Einführung in die Kunstgeschichte . . 364
Bucher, Katechismus der Kunstgeschichte . . 364
Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte 364
Schultz, Kunst und Kunstgeschichte . . . 364
Schultz, Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte 364
Riegel, Grundrifs der bildenden Künste . . 364
Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen . . 365
Schneider, Der Dom zu Mainz 365
Müller, Katharinenkirche zu Oppenheim . . 365
Paulus, Maulbronn und Bebenhausen . . . 365
Kraus, Münster von Strafsburg 365
Helmken, Der Dom zu Köln 365
Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters 365
Dehio u. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes 365
Essenwein, Der christliche Kirchenbau . . 365
Hittenkofer, Vergleichende architektonische Formenlehre 366
Ebe, Die Spätrenaissance 366
Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus 366
Perrot u. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité 366
Dohme, Geschichte der deutschen Kunst . . 366
Fäh, Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste 366
Knackfufs, Deutsche Kunstgeschichte . . . 366
Otte, Archäologisches Wörterbuch 366
Müller-Mothes, Archäologisches Wörterbuch 366

Spalte

Gerlach, Illustrirtes Wörterbuch der mittelalterlichen Kirchenbaukunst 366
Kraus, Realencyklopädie der christl. Alterthümer 366
Atz, Die christliche Kunst in Wort und Bild . 366
Knackfufs, Deutsche Kunstgeschichte, von A. Schnütgen 369
Bode u. v. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche in den Kgl. Museen zu Berlin, von Friedr. Schneider 371
Lutsch, Verzeichnifs der Kunstdenkmäler d. Provinz Schlesien, von A. Reichensperger 372
Janssen, Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters (VI. Band), von St. Beissel 407
Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmaler Thüringens, von S. 409
Schönermark, Die Architektur der Hannover'schen Schule, von W. Ludowigs . 410
Wagner u. Strecker, Originalentwürfe von Grabdenkmälern, von W. Effmann 411
Hirth u. Muther, Der Cicerone in der Kgl. Aelt. Pinakothek zu München, von S. 411
Das Kunstwerk als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung, von S. 412
Schegg-Wirthmüller, Bibl. Archaologie 412
Photographieen der Müller'schen Altargemälde in der Remigiuskirche zu Bonn, von A. H. 412
Kraus, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, von J. Aldenkirchen . . . 447
Keppler, Württembergs kirchliche Kunstalterthümer, von J. Aldenkirchen . . . 447
Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Deutschland, von J. Richter 449
Luthmer, Handbuch der Edelschmiedekunst, von G. Hermeling 451
Photographieen der Fiesole'schen Engelfiguren, von S. 452

IV. Abbildungen.

Spalte

Initiale A aus der Kölner Dombibliothek 1
Zwei Diptychon-Tafeln des X. Jahrhunderts aus Elfenbein: Moses u. Thomas (Lichtdrucktafeln) 16
Initiale I aus einem Pergament-Kodex im städt. Museum zu Köln 25
Bucheinband des XIV. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier im städt. Museum zu Köln (Lichtdrucktafel) . . . 28

Spalte

Bischofsstab, Italienischer, des XV. Jahrhunderts mit Kreidepaste-Verzierung . 34
Goldene Bulle des Kaisers Sigismund . . 42
Initiale A aus der Kölner Dombibliothek 50
Goldene Bulle des Kaisers Friedrich III. . 51
Engelbertusschrein, Der, im Kölner Dom (Lichtdrucktafel) 60
Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (Lichtdrucktafel) 69

Digitized by Google

Spalte

Kruzifix aus dem XVI. (?) Jahrhundert . . 75
Madonnenbild, Karolingisches, in Metz . 79
Initiale I aus der Kölner Dombibliothek . 89
Hausaltar des Königs Andreas III von Ungarn im Museum zu Bern (Lichtdrucktafel) . 92
Hirsvogelkrug, Verschollener (Lichtdruck) 100
Reliquiar, Ein restaurirtes, des XV. Jahrh. 103
Brustbild, Weibl., aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch, XIV. Jahrh. . 107
Medaillon, Gravirtes, des Salvator, Ende XII. Jahrhundert 111
Initiale D aus der Kölner Dombibliothek 121
Antependium, Besticktes, rheinisch erste Hälfte XIV. Jahrh. (Lichdrucktafel) . . 121
Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes 134
Reliquienschreinchen mit filigran- und steinverzierter Metallumkleidung, französisch um 1200 139
Schnitzwerk (Vesperbild) von Veit Stofs . 143
Grundrisse von einschiffigen Kirchen. Beispiele aus alter und neuer Zeit . 158—160
Verkündigung u. Krönung der hl. Jungfrau, von Martin Schongauer (Lichtdrucktafel 172
Initiale D aus einem Psalterium der Pfarrbibliothek zu Werden 175
Steinplatte mit dem Bilde des hl. Sebastianus 178
Flügelaltärchen mit Madonna in reicher Polychromirung von W. Mengelberg . 190
Initiale S aus der Kölner Dombibliothek 193
Vierfacher Entwurf zum Einband liturgischer Bücher, v. P. Adam (Lichtdrucktafel) 196
Jakobikapelle, Die alte, zu Gielsdorf bei Bonn, aufgenommen von W. Effmann. 8 verschiedene Abbildungen 203
Reitersiegel, Das grosse, des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich 210
Reliquien-Monstranz in Tongern . . . 215
Initiale D aus der Kölner Dombibliothek 225
Initiale B mit dem Bilde des h. Michael . 229
Grabsteinplatte des Abtes Johannes Wilkens zu Doberan (Lichtdrucktafel) 232
Taufstein, Romanischer, zu Brenken . . 242
Bronzeepitaph des Fürstbischofs von Cambray, Jakob von Croy (Lichtdrucktafel) . 244
Thonkrug, Romanischer (Schallgefäfs) . . 247
Teppichmuster, Spätgothisches, in der Salvatorkirche zu Duisburg 263

Spalte

Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg (Lichtdrucktafel) 264
Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrhundert (Lichtdrucktafel) 268
Ein- und mehrschiffige Kirchen. 7 verschiedene Abbildungen 272
Initiale J aus einem Psalterium in Werden 281
Mittelbau des Klosters zu Boedingen . . 283
Ornamentborten, Vier gestickte spatgoth. (Lichtdrucktafel) 285
Initiale S aus dem Werdener Psalterium . 293
Klosterkirche zu Boedingen. 6 verschiedene Abbildungen . . . . . 297—300 103
Kruzifixus, Karolingisches, zu Obernkirchen 315
Diptychon-Tafel aus Elfenbein, italienisch Anfang XIV. Jahrh. (Lichtdrucktafel) . 321
Thongefäfs, Altchristliches (2 Abbildungen) 323
Pfarrkirche, Romanische, zu Brenken . . 337
Kilianuskirche zu Lügde 339
Kaselkreuz nebst Stolen in Applikationsstickerei 346
Bronzeplakette, Italienische, a. d. XV. Jahrhundert mit den Bildnissen des Heilands und der Maria 350
Medaille, Italienische, mit dem Bildnifs des Heilands 350
Profilbild des Heilands von Jan van Eyck 350
Initiale N von der Grabplatte zu Wismar 351
Grabplatte der Herzogin Sophie von Meklenburg zu Wismar 354
Vignette aus der Kölner Dombibliothek 375
Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus im Kölner Museum (Lichtdrucktafel 376
Initiale N aus der Kölner Dombibliothek 397
Christophorus, Der hl., Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Niedermendig . . . 402
Zwei Gussleuchter aus Stendal 406
Initiale M aus der Kölner Dombibliothek 413
Altarstein aus Gering 417
Reliquienbehälter aus Gering 421
Wachssiegel aus Gering 423
Retable, Die gewebte, des Domschatzes in Regensburg (Lichtdrucktafel 428
Wandgemälde im Hildesheimer Domkreuzgange 435
Dalmatikenstäbe in Applikationsstickerei . 439
Inschriften auf Dachschiefern 441
Schlufsvignette aus d. Kölner Dombibliothek 445

B. Register.

I. Personen-Register.

	Spalte
Achatius-Bruderschaft	63
Adolf, Herzog von Jülich-Berg	282
Agnes, Königin von Ungarn	90
Albert II., de Hergis, Bischof von Verdun	31
Albertus, Kardinal	250
Aldegrever, Heinrich, Goldschmied	73 100
Altendorf, Philipp, Goldschmied	62
Andreas III., König von Ungarn	89
Barthélemy, Anatole de, Schriftsteller	29
Becker, Ludw., Architekt	159 239
Benlliure y Gil, José, Maler	391
Bernatzik, W., Maler	390
Bernulphus-Gilde in Holland	185
Béthune, Baron Joseph	39
Boisserée, Gebr.	18 373
Bourgeois, Gebr., in Köln	107 214
Brentano, Clemens	18
Bruith oder Bruick, Tile	355
Bruno, Erzbischof von Köln	103
Bueren, Nicolaus von, Dombaumeister	267
Bueren, Joh. von, Stadtbaumeister	268
Carbonero, Moreno, Maler	391
Casanova y Estorach, Maler	391
Christoph, Kanonikus, Graf von Kesselstatt	132
Christoph von Urach, Bildhauer	11 16
Dagnan-Bouveret, Maler	392
Dietrich, Fürstbischof zu Paderborn	379
Dodge, William, Maler	392
Dürer, Albrecht	173
Duisbergh, Conrad u. Joh., Goldschmiede	59 64
Eberhard im Bart, Graf	7 78
Egbert, Bischof	425
Egilbertus, Erzbischof von Trier	423
Eisenhut, Anton, Goldschmied	378
Engelbertus, Erzbischof von Köln	59 319
Eyk, Jan van	347
Fabri, Frater Johannes, Karmelitermönch	329
Ferdinand, Kurfürst, Erzbischof von Köln	60 320
Figdor, Albert, Sammler	17
Freyse, Kreisbauinspektor zu Köln	302
Friedrich, Erzbischof von Köln	125
Friedrich III., Kaiser, (Gold. Bulle v. J. 1452)	51
Gelenius, Aegidius	61 103 319
Gero, Erzbischof	320
Gerson, Jean Charlier de	12
Gilde de St. Thomas et de St. Luc in Belgien	39
Göbbels, Mathias, Kaplan in Köln	247
Hardy, Domvikar	111
Hauberisser, Baumeister	459
Heinr. II. v. Rotteneck, Bisch. v. Regensb.	428 431
Hermann, Erzbischof von Köln und Landgraf von Hessen	302
Hermann, C., Professor, Wien	81
Heukelum, van, Pfarrer in Anhaus	186
Hildigrim I., Bischof von Chalon	367
Hildigrim II., Bischof von Halberstadt	367
Hirsvogel, Augustin, aus Nürnberg	95
Hugo, Frater aus der Abtei Olgmes	39 82 214
Johann, genannt Wölflin, Maler	390
Isemann, Caspar, Maler	172
Karl der Kühne von Burgund	89
Keller, Friedrich, Maler	389 396
Kleinertz, Maler	343 413
Konrad, Erzbischof von Köln	203
Kuyn, Conrad, Dombaumeister	268
Lessing, Julius, Professor in Berlin	78
Linas, Charles de, Kunstschriftsteller	186
Lisch, Archivrath	178
Ludgerus, Der heil., Bischof von Münster	367
Ludwig der Heilige	135
Manet, Eduard, Maler	393
Martin V., Papst	382 356
Matejko, Jan, Maler	396
Max, Gabriel, Maler	396
Maximilian, Kurfürst	141
Meister des Bartholomäus	373
Mengelberg, Wilhelm, Bildhauer	186
Michelangelo, Maler u. Bildhauer	171
Michelozzi, Michelozzo, Goldschmied	186
Müntz, E., Direktor in Paris	20
Nesselrode, Wilhelm von	303
Neudörffer, Johann, Chronist	94
Palissy, Bernard, Töpfer	93 98
Peter von Koblenz, Baumeister	7 16
Piglhein, Bruno, Maler	390
Raphael Sanzio	308 309
Reusens, Kanonikus Professor	82 214
Richwinus, Bischof,	231
Riemenschneider, Dill, Bildschnitzer	144
Salentin, Maler in Düsseldorf	302

Digitized by Google

	Spalte
Sayn, Gräfin Mechtildis von	203
Schenkinberger, Peter	330
Schmidt, Freiherr von, Oberbaurath	220
Schmitz, Anselm, Hofphotograph zu Köln	38 123
Schongauer, Martin	171 374
Siret, Gebrüder	40 214
Stefenswerth, Jan van, Bildhauer	114
Steinle, Eduard von, Maler	311
Stofs, Veit, Bildschnitzer	141
Strzygowski, Dr. Joseph	134
Sublin, Bruder Nikolaus	329
Tejedor, Alcazar, Maler	395
Tepe, Architekt in Utrecht	186
Theodolinde, Longobardenfürstin	27 315
Theophilus, (Verf. d. Schedula div. art.)	27
Tornow, P., Dombaumeister in Metz	115 116 220
Uhde, Fritz von, Maler	392
Verein zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Hildesheim	65
Viniegra y Lasso, Maler	395
Visdai, König in Afrika	359
Wernher, Frater	330
Westphalen, Heinrich, Hofmeister	386
Weyden, Rogier van der	172
Widukind	357
Wilhelm V., Herzog von Jülich	244
Wilkens, Abt Johannes	232
Wimpheling, Kunstschriftsteller	172
Wölflin, Maler, s. Johann	
Worringen, Johann von, Goldschläger	62

II. Orts-Register.

	Spalte
Aachen, Der Karol. Kodex im Münster	53
Alby, Kathedrale	279
Altenberg, Reinigung der Glasmalereien in der Cisterzienser-Abtei	327
Angelmodde, Roman. Taufstein	287
Antwerpen, Kapelle d. Herzogs v. Burgund	165
Arnsburg, Grabstätte des Bischofs Rudolf von Verden	110
Assisi, Ausmalung der Franziskus-Kirche	306
Bant b. Wilhelmshaven, Die Kirche	325
Boedingen, Die Klosterkirche	281 293 403
Bologna, Malereien in der Kapelle der hl. drei Könige in St. Petronio	308
Bonn, Wand- und Gewölbe-Malereien im Munster	443
Braunschweig, Farbenschmuck d. Domes	304
Brenken, Pfarrkirche zum heil. Kilian	333
— Romanischer Taufstein ebendaselbst	239
Brüssel, d. retrospektive Ausstellung	39 82 211
Carcassone, Kirche	279
Colmar, Madonna der St. Martinskirche	172
Danzig, Alte Bauwerke	175
Doberan, Mittelalterliche Grabsteinplatten	229
Dondorf, Kirche	283
Drackenstein, Bilder vom Hochaltar	46
Duisburg, Gewölbemalerei in der Salvatorkirche	262
Enger, Kirche und Alterthümer	355
Enstorf, Schnitzwerk von Veit Stoss	141
Florenz, Malereien d. Kirche Mar. Novella	308
Frankfurt, Malereien im Dom	311
Freiburg, Generalversammlung der Katholiken Deutschlands im Jahre 1888	289
Friedberg, Burgkirche	330
Gielsdorf b. Bonn, Jakobikapelle	201
M.-Gladbach, Krypta der Münsterkirche	206
Gering, Altarfund zu	115
St. Goar, Inschriften auf Dachschiefern	441
Gotha, Echternacher Kodex	23
Graz, Herz-Jesukirche	159 276
Haarlem, Bischöfliches Museum u. St. Bavokirche	186
Herdringen, von Fürstenberg'sches Archiv	377
Herford, Der Enger'sche Kirchenschatz	355
Hildesheim, Alte Holzhäuser	63
— Missale der Michaelskirche	27
— Wandgemälde im Domkreuzgange	434
Ilbenstadt, Prämonstratenser-Orden	330
Jutfaas, Orgelkasten i. d. St. Nikolauskirche	186
Kamp b. Aldekerk, Antependium	38 123
Köln, Evangelistar im städt. Museum	25
— Sammlung von Oppenheim	28 69 99 139 214
— Goldene Bulle des Kaisers Sigismund im Archiv	42
— Engelbertusschrein im Domschatz	59
— Wallraf-Richartz-Museum	83
— St. Ursula-Kirche, Restauration	83 113
Kunstgewerbe-Museum	83 146
— Reliquiar im Kloster St. Pantaleon	103
— Medaillon des Salvator im Domschatz	111
— Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich	207

Spalte

Köln, Die 8. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine 219
— Bronzeepitaph d. Fürstbischofs von Cambray, Jakob von Croy, im Dome . . 243
— Denkmal der Dombaumeister Nicolaus von Bueren im Diöcesan-Museum . . 265
— Denkmal des Dombaumeisters Conrad Kuyn im Dome 268
— Bemalte Chorschranken im Dome . . 308
— Sarkophag des hl. Engelbert im Dome 319
— Dominikanerkirche 407
Krefeld, Ausstellung alter kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien . 37 123
Leipzig, Wandmalereien in der Dominikanerkirche 310
Limburg, Dom 168
Lügde, Kilianuskirche 335
Luttich, St. Christophs- und Kreuzkirche 256
Maastricht, Liebfrauenkirche 256
Mainz, Pergamentkodices vom Karmelitermönch Fabri 329
— Klappschrank mit Relief, die Dreifaltigkeit und Mariä Krönung darstellend . 329
— Tapezereien im Chor des Domes . . 250
— Grabstätte des Erzbischofs Konrad . . 109
Methler, Farbenschmuck der Kirche . 305
Metz, Karolingisches Madonnenbild . . 77
— Restauration des Domes 115
— Urkunden-Material 29
München, Internationale Kunstausstellung 387
— Deutsch-Nationale Kunstgewerbe Ausstellung 1888 . . . . . 145 181 251
Münster, Alterthümer-Ausstellung . 73 378
— Gestickte spätgothische Ornamentborten im Diöcesan-Museum 286
Münstermaifeld, Eucharistische Taube . . 109
Neufs, Die Krypta der St. Quirinuskirche 184
Niedermendig, Wandgemälde i. d. Pfarrk. 398
Nürnberg, Buchdeckel im Germ. Museum 28
Obernkirchen, Ein Kruzifixus aus karolingischer Zeit 313

Spalte

Paderborn, Bartholomäuskapelle . . 336
Padua, Malereien in der Eremitenkirche und der Kirche St. Maria dell' Arena . 308
Paris, Kapelle Ludwig des Heiligen . . 306
— Sainte Chapelle 166
— Sammlung Triqueti 171
Perpignan, Kirche St. Jean . . . 158 279
Pinon b. Laon, Satirisches Siegel . . . 32
Ramersdorf, Farbenschmuck der Kapelle 305
Regensburg, Altarbehang im Dome . 38
— Stephanskapelle (alter Dom) 206
— Die gewebte Retable des Domschatzes 425
— Kloster St. Emmeram 431
Rom, Die Vatikanische Ausstellung 35 77 188
— Malereien in der Kirche St. Clemente 308
Schnellenberg bei Attendorn, von Fürstenberg'sches Schlofs 379
Sittard b. Maastricht, Marienkirche . . 169
Stendal, 2 Gussleuchter in der St. Jakobik. 405
Stuttgart, Stiftskirche 8
Surburg, Chorquadrat der Stiftskirche . 206
Süsteren, Pfarrkirche 113
Thann, Die Pfarrkirche 220
Thorn (Belgien), Reliquiar des XV. Jahrh. in der Benediktiner-Abtei 101
Trier, Evangelienhandschrift im Dom . 131
Tongern, Reliquien-Monstranz 214
Tübingen, Stiftskirche 8
Urach, Die Stiftskirche zu St. Amandus und ihre Kunstschätze 7
— St. Christophbrunnen 16
Valencia, Kirchen Santa Cruz u. San Juan 158
Venedig, Palast Ca d'oro 44
Verdun, Kathedrale 30
Werden, Abteikirche, Ausmalung derselb. 167
— Aufgrabungen in der Krypta 367
Wienhausen, Farbenschmuck der Kirche 306
Wismar, Grabplatte der Herzogin Sophie von Meklenburg 351
Worms, Grabstätte des Bischofs Reinhard 111
Xanten, Dom 164
— Reinigung der Glasmalereien im Dome 327

Zur Eröffnung der Zeitschrift.

Als das „Organ für christliche Kunst" im Jahre 1851 seine Laufbahn begann, hatte das in Deutschland zu neuem Leben erwachte Kunststudium zwar schon erfreuliche, von hoher Begeisterung getragene Anfänge gemacht, aber noch keine tieferen Wurzeln geschlagen. Aus den romantischen Bestrebungen hervorgegangen, inspirirte es sich vornehmlich am Kölner Dom und dessen Ausbau. Mit den Fortschritten, welche dieser machte, mit dem Emporwachsen seiner Thürme wuchs auch das Interesse und das Verständnifs für die christliche Kunst. Zahlreiche Vereine weihten sich der Aufgabe, sie zu fördern. Ausstellungen und Veröffentlichungen alter Kunsterzeugnisse sollten das Verständnifs derselben in weitere Kreise tragen. Hervorragende Künstler und Kunsthandwerker, von einsichtsvollen Archäologen angeregt und unterstützt, stellten die den mittelalterlichen Denkmälern in ernstem Studium entnommenen Fingerzeige in den Dienst der Architektur und ihrer Schwesterkünste.

Es war ein frischer Zug des Forschens und des Schaffens, der nunmehr das kirchliche Kunstleben durchdrang; auch die profane Kunst konnte sich dem Einflusse desselben nicht wohl entziehen. Die erfolgreichen Vorarbeiten, an welche sie anknüpfen, die viel reicheren Mittel, die sie aufbieten und auch zur Heranziehung der besten Kräfte benutzen konnte, erleichterten ihr den Siegeslauf.

Die kirchliche Kunstthätigkeit vermochte auf die Dauer mit dieser Bewegung nicht gleichen Schritt zu halten, zumal die äufseren Umstände des kirchlichen Lebens sich immer ungünstiger gestalteten. Ihnen fiel endlich das „Organ für christliche Kunst" zum Opfer, nachdem es in 23 Jahrgängen für die Verbreitung christlicher Kunst-Kenntnisse und -Grundsätze mit ebenso viel Eifer als Geschick eingetreten war. Schon etwas früher war „Der Kirchenschmuck" von dem Schauplatze abgetreten, auf dem er 14 Jahre lang mit vielem Erfolge gewirkt hatte, und nur einige kleinere Blätter, die mit minder reichen Mitteln herzustellen waren, übernahmen später für den leider in stetiger Abnahme begriffenen Bedarf die Erbschaft, um sie unter schwierigen Verhältnissen mit so viel Geschick wie Ausdauer zu behaupten.

Um so üppiger entfaltete sich das Leben auf dem profanen Kunstgebiete; zahlreiche Bücher wie Zeitschriften unterhielten den Verkehr zwischen den berufsmäfsigen Leitern und dem grofsen Publikum, welches nunmehr im Sturme für die Kunstinteressen gewonnen werden sollte. Manche profane Kunstzweige zehrten noch lange von den Traditionen und Errungenschaften der kirchlichen und sicherten sich dadurch zum Theil ihre Erfolge. Aber auch Verirrungen blieben nicht aus. Denn obwohl bei den grofsen Vertretern, als welche namentlich die gröfseren Museen und die höheren Kunstschulen zu betrachten sind, die ernstere Richtung im Ganzen die Oberhand behielt, so fielen doch auch manche Künstler von ihr ab, um Pinsel, Stift oder Meifsel in den Dienst der Leidenschaften oder unchristlicher Anschauungen zu stellen.

In dem Wirrsal, welches dadurch, wie durch manche andere Mifsstände herbeigeführt worden ist, sehen Viele sich nach einem zuverlässigen Führer um und das Bedürfnifs nach einer gröfseren Zeitschrift, welche die Kunstfragen in christlichem Sinne und an der Hand ihrer ruhmreichen Vergangenheit behandelt, macht sich schon seit langer Zeit in weiten Kreisen geltend. Die mancherlei Bedenken

Digitized by Google

und Schwierigkeiten, welche sich erhoben, sobald es sich um eine in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf Ausstattung leistungsfähige Schöpfung handelte, sind glücklich überwunden; die neue „Zeitschrift für christliche Kunst" darf mit dem Anspruche sich einführen, allen Anforderungen, die billiger Weise an sie gestellt werden, vollauf entsprechen zu können. Die Zahl und Bedeutung ihrer Mitarbeiter sichern ihr ausgiebiges und durchaus zuverlässiges Material auf den verschiedenen Kunstgebieten, und die technischen Hülfskräfte, die ihr zur Seite stehen, lassen für die Ausstattung das Beste hoffen. Die Forschungen haben ja inzwischen nicht geruht, weder die ästhetischen noch die kunstgeschichtlichen, noch weniger die technischen, und manche ihrer Resultate harren der Zusammenfassung und Verwendung. Mit Recht werden deswegen heute gröfsere Anforderungen gestellt, als noch vor wenigen Jahren, auch auf dem engeren Gebiete der kirchlichen Kunstgeschichte und Kunstthätigkeit. Diese zu prüfen und zu beeinflussen, bildet die erste und wichtigste Aufgabe der Zeitschrift, und die Regenerirung der kirchlichen Kunst wird von ihr um so eifriger angestrebt werden müssen, als diese durch das einmüthige Zusammenwirken der vorhandenen Kräfte in Bälde einer neuen Bluthe entgegengeführt werden kann, welche auch durch die endlich freier und glücklicher gestalteten äufseren Verhältnisse des kirchlichen Lebens wesentlich erleichtert wird. Alle Errungenschaften auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst werden auch der profanen von Nutzen sein, sie zu bereichern, zu läutern vermögen und sie vor Verirrungen bewahren, die einen Abfall bezeichnen nicht blofs vom Christenthum, sondern nicht selten auch von der Vernunft und dem Sittengesetze.

Da die kirchliche Musik mit Einschlufs der eng mit ihr verbundenen Poesie entsprechend der Bedeutung, zu der sie in neuerer Zeit wieder erstanden ist, ihre eigenen periodischen Organe hat, so darf bezw. mufs sie aus unserer Zeitschrift ausgeschlossen und diese auf die bildenden Künste beschränkt werden.

Die Architektur hat diejenige Stelle einzunehmen, die ihr als der Königin der bildenden Künste gebührt. Alle ihre Erzeugnisse, auch die des vorigen Jahrhunderts nicht ausgenommen, haben, sofern ihnen irgend welche künstlerische oder geschichtliche Bedeutung zukommt, den vollsten Anspruch auf Erhaltung bezw. auf eine ihrem Stile durchaus entsprechende Herstellung, der überhaupt für alle Kunstdenkmäler auf's Angelegentlichste das Wort geredet werden soll. Für die Neubauten haben die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters als die eigentliche Glanzzeit der kirchlichen Baukunst, zumal in Deutschland, den höchsten Anspruch auf Berücksichtigung. An ihre Schöpfungen wird daher vornehmlich anzuknüpfen, deren Weiterbildung nach Mafsgabe der berechtigten Ansprüche unserer Tage zu erstreben sein. Hier ist das unbestrittene Gebiet der Architekten, die aber in den anderen Kunstzweigen auch deren berufsmäfsigen Vertretern nicht nur die Ausführung, sondern auch Erfindung und Entwurf möglichst überlassen sollten, zumal wenn letztere sich in beständiger Berührung mit den besten alten Vorbildern behaupten, unter welchen den vaterländischen die erste Stelle gebührt. Diese sind vor Allem um Rath zu fragen, wenn es sich um Wand- und Glasmalereien, um Figuren und Möbel, um Geräth im weitesten Sinne des Wortes handelt. Denn nicht nur darauf kommt es an, deren geschichtliche Entwickelung bis in's Einzelne zu verfolgen, sondern noch vielmehr, die besten unter ihnen besonders herauszugreifen, ihre Vorzüge nachzuweisen, den Grundsätzen, die sie beherrschen, nachzuspüren und, inwieweit diese auch heute noch mafsgebend sind, zu untersuchen. Läge dies Alles auf der Oberfläche, es hätte längst viel gröfsere Beachtung gefunden. Aber die „Zeitschrift" will

auch das Hinuntersteigen nicht scheuen in die tiefen Schachte, in denen es geborgen liegt.

Dadurch soll sie in erster Linie den ausübenden Künstlern zu einer Führerin und Beratherin werden, die nicht so sehr die Aufgabe hat, fertige Muster und Pläne zu unterbreiten, als die Richtschnur für deren Anfertigung an die Hand zu geben, die nicht zurückhalten will mit dem Lobe über deren gute Benutzung, wie über jedes ernste Bestreben, die aber auch auf den Tadel nicht verzichten darf, wenn versucht wird, an die Stelle der Gesetzmäfsigkeit die Willkür treten zu lassen.

Die eine von der anderen zu unterscheiden, ist vornehmlich der Klerus berufen, dem die „Zeitschrift" Anleitung zu geben bemüht sein wird, die verantwortungsvolle Obliegenheit des Schutzes und der Erhaltung der Neubauten und Anschaffungen zu erfüllen.

Aber auch Allen, die hierbei sonst noch betheiligt sind — und der Kreis der Interessenten ist ja sehr grofs — sollen diese Unterweisungen von Nutzen sein, Allen den richtigen Weg zeigen.

So sehr diese praktischen Zwecke eine einfache allen Gebildeten verständliche Sprache erheischen, soll der Inhalt allen Anforderungen der Wissenschaft vollauf genügen. Und wie die praktischen Anweisungen die theoretischen, vielmehr prinzipiellen Erwägungen voraussetzen, so werden auch Erörterungen über die Bedeutung der Kunst überhaupt und über die Pflege nicht unterbleiben, die sie von Anfang an ohne Unterbrechung, wenn auch mit sehr wechselvollem Erfolge, in der Kirche gefunden hat.

Auch die Hulfswissenschaften der Kunst sollen nicht vernachlässigt und vor Allem die Symbolik und Ikonographie in eine ihrer Bedeutung entsprechende Pflege genommen werden.

Wie in dem häuslichen Leben der Griechen und auch der Römer jeder Gebrauchsgegenstand den Stempel ihres vornehmen, von der Schönheitsempfindung beherrschten Geistes trug, so darf es auch im Haushalte der Kirche kein Objekt geben, welches nicht bedeutsam genug erschiene, eine künstlerische Ausstattung zu erhalten. Hier hat namentlich die Kleinkunst, das sogen. „Kunsthandwerk", die wichtige Aufgabe, sich zu bethätigen. Von der liebevollen Pflege, die gerade ihm im Mittelalter und noch lange nach Ablauf desselben zu Theil geworden, legt der glänzende Nachlafs, der sich in den Kirchenschätzen erhalten oder in die öffentlichen und privaten Sammlungen geflüchtet hat, rühmliches Zeugnifs ab. Was an schaffenden Traditionen bis in die Werkstätten unserer Tage hinübergerettet war, hat den wirksamsten Anknüpfungspunkt gebildet für die Neuschöpfungen auf diesem in kurzer Zeit zu so grofser Produktivität gediehenen Gebiete. Und wenn die profane Kunst hier erst recht aus den dem Versiegen nahen Brunnen der kirchlichen Ueberlieferung als aus den einzigen noch vorhandenen Quellen geschöpft hat, dann ist sie vielleicht auch bald in der Lage, aus eigenem Erwerbe einen Theil jener Anleihe zurückzuzahlen.

Aber nur das kann befürwortet werden, was echt und wahr ist in Stoff und Ausführung, und um so lieber wird es adoptirt, wenn es geeignet ist, neuen Bedürfnissen entgegen zu kommen oder die Befriedigung derselben zu erleichtern.

Nach allen diesen Richtungen hin zu rathen und zu thaten, mag als eine schwierige Aufgabe erscheinen, zumal vielfach das Unkraut üppig aufgeschossen ist durch den Unverstand mancher Arbeiter und durch die Sorglosigkeit mancher Aufseher. Aber der Wunsch, den Kunstgarten Gottes wieder neu zu schmücken nach den altbewährten Regeln, beseelt wie den Klerus so die Laien. Zu Denjenigen, die als Mitarbeiter bei diesem schönen Werke berufen sind, soll das Vertrauen des Wollens und des Könnens herrschen! — Reichen wir uns also die Hände zum glücklichen Gelingen! Schnütgen.

Abhandlungen.

Die Stiftskirche zu St. Amandus in Urach.

Von Prof. Dr. Keppler.

Sie ist ja kein Kunstdenkmal erster Gröfse. Und doch ist es nicht Anmafsung, wenn sie in diesem ersten Heft ein Plätzchen für sich in Anspruch nimmt und die Vielen, die auch aus der Ferne die vielgerühmte Schönheit der Natur und stille Lieblichkeit der Lage nach Urach zieht, um einige Beachtung bittet.

Was sie vor manchen sonst bevorzugten Schwestern auszeichnet, ist das, dafs wir fast lückenlos das Namensverzeichnifs nicht blofs ihrer Stifter und Pröpste, sondern auch der Meister zu geben vermögen, welche an ihr oder den vorzüglichen Werken ihrer Inneneinrichtung ihre Kunst erprobt haben. Zunächst verweben sich mit ihrem Namen zwei andere, von welchen der eine in der Geschichte von Württemberg, der andere in der Geschichte der Kunst besten Klang hat.

Nach der Landestheilung 1442 war Urach Hauptort und Residenz des einen Grafenantheils von Württemberg geworden. Hier residirte auch Graf Eberhard im Bart, der gleicherweise die Hebung Urachs wie die Förderung des religiösen Lebens sich angelegen sein liefs. Sein Baumeister war Peter von Koblenz, verfolgbar von 1479—1501, ein dem gleichzeitigen Stuttgarter Meister Albrecht Georg (1455 bis ca. 1500) ebenbürtig zur Seite stehender Architekt. Ihm verdanken wir eine ganze Reihe tüchtiger und zum Theil bedeutender Bauten; so die Stadtkirchen in Münsingen und Schwieberdingen (O.-A. Ludwigsburg) die (besonders ihrer Wandmalereien wegen) berühmte St. Peterskirche in Weilheim unter der Teck, die Kirchen in Eltingen (O.-A. Leonberg), Heutingsheim (O.-A. Ludwigsburg), dann besonders die Klosterkirche von Blaubeuren, höchst wahrscheinlich auch die Stiftskirche in Tübingen, — und endlich die St. Amanduskirche in Urach.[1]) Er erweist sich überall als ein Meister, der die Normen und Formen des gothischen Stils nicht blofs äufserlich sich angeeignet, sondern innerlich zu eigen gemacht hat und sie mit Geist und Freiheit, theilweise mit Originalität, zu handhaben versteht. Dabei ist er angeweht vom Hauch der neuen Zeit und manches in seinen Werken klingt wie die Ankündigung vom Ende einer Periode und vom Anfang einer neuen.

Graf Eberhard hatte 1478 für die Brüder des gemeinsamen Lebens (Kappenherrn genannt) ein Stift gebaut (jetzt evangel. Seminar) und liefs nun 1479 an Stelle der hölzernen Kirche eine stattliche Stiftskirche errichten. Fast 20 Jahre nahm der Bau in Anspruch; 1481 ward der Thurm begonnen. Peter von Koblenz gab der Kirche die alte basilikale Anlage mit erhöhtem Mittelschiff, mit grofsem aus dem Achteck geschlossenen Chor und einem Westthurm, dessen Untergeschofs als Vorhalle zu dienen hatte. Ueberdies zog er die Streben an den Seitenschiffen ein und gewann so beiderseits eine stattliche Reihe von Kapellen. Letztere in jener Zeit beliebte Anordnung treffen wir auch in der Stiftskirche zu Tübingen und Stuttgart (letztere von Albrecht Georg gebaut von 1436 an). Der majestätische und würdevolle Eindruck der basilikalen Anlage geht nicht verloren, auch wo sie in diese

[1]) Dafs wir so genau alle diese Werke mit dem Namen Peters zu bezeichnen vermögen, verdanken wir nicht Urkunden oder Inschriften, sondern, aufser einer auf die Amanduskirche bezüglichen Urkunde mit dem Namen des Meisters, lediglich der Erforschung der Meisterzeichen, die in unserem Lande mit viel Eifer und Scharfsinn insbesondere von Klemm betrieben wurde (vgl. Klemm „Württemb. Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750." Stuttgart 1882, Kohlhammer; „Württemb. Vierteljahrshefte" 1880, S. 275 ff.). Kein Zweifel, dafs die Ausdehnung dieser Forschungen auf ganz Deutschland vielen namen- und inschriftslosen Bauten zu Geburtsjahr und Vatern umen verhelfen und der ganzen Kunstgeschichte einen positiveren historischen Grund unterbreiten könnte.

späten Formen gekleidet erscheint; ihm dankt die Amanduskirche einen entschiedenen Vorrang vor der Stiftskirche in Stuttgart, die zwar mehr bildnerischen Schmuck besitzt, deren Langhaus aber mit seiner Hallenanlage, mit seinen drei fast gleich hohen und breiten Schiffen, wenig günstig wirkt, schon weil die grofsen Dimensionen fehlen, deren eine Hallenanlage bedarf, um bedeutend zu erscheinen.

Die Westfaçade beherrscht der Thurm, im Untergeschofs in hohem Bogen geöffnet; seine drei quadratischen Geschofse haben den Schmuck des gothischen Lilienfrieses; im vierten vollzieht sich der Uebergang ins Achteck mit Schrägen, von welchen geschweifte Zierbogen mit blumiger Krönung auslaufen und die Mauerwand beleben; die beiden Achteckgeschosse haben theils kleine Rosetten, theils Mafswerköffnungen und schliefsen mit einer durchbrochenen Gallerie, die aber bereits in die Zeit des Stilverderbnisses hineinragt; so ward denn auch der Steinhelm durch einen unschönen modernen Aufsatz ersetzt. Als eigentliche Schauseite war, der Linie der Strafse entsprechend, die Südseite ausgebildet. Nebst dem mit gewölbter Vorhalle überdachten Portal und den stattlichen Mafswerkfenstern, welchen als Oberlichter tiefgekehlte, rundbogig geschlossene Fenster entsprechen, bildeten namentlich die Streben ihre besondere Zierde. Sie schlossen mit Tabernakeln für Heiligenstatuen; noch sind die Konsolen mit Fratzenköpfen und die zierlichen Füfschen der Säulen zu sehen. Statuen und Tabernakel aber wurden demolirt, wie denn überhaupt am und im ganzen Bau nicht ein einziges Bildwerk sich erhalten hat, aufser den zum Glück unerreichbaren Skulpturen der Schlufssteine. Die geköpften Streben erhielten dann ein Nothdach primitivster Art, aus plumpen Balkenstücken gezimmert und mit Ziegeln gedeckt. Es soll eine Restauration der Kirche in Aussicht genommen sein; für Wiederherstellung der Skulpturen werden Mittel nicht zu beschaffen sein, daher wird man wohl am besten thun, den einfachen Giebelabschluſs der Streben an der Nordseite auch an dieser Seite nachzubilden. Am Chor mit seinen besonders reichen Fenstern endigen die Streben in hohen Fialenthürmchen. In der Südecke zwischen Chor und Schiff ist das polygone Taufkapellchen von schlanken Verhältnissen später umgebaut worden; seine zarten Streben und dünnen Fenstermafswerke zeigen die Zierlichkeit, aber auch schon die alternde Kraftlosigkeit des spätgothischen Stils.

Betritt man das Innere, so mufs man sich Mühe geben, das über alle Beschreibung häfsliche Stuhl- und Emporenwerk nicht zu sehen, mit welchem hoffentlich eine baldige Restauration gründlich aufräumen wird. Auch der plumpe und harte Anstrich der Gewölbe und die Tünchung der Wände bringt viel Mifsklang in die Verhältnisse des Innenraums. Folgt aber das Auge den Linien des Baues selbst, schweift es durch die netzgewölbten Schiffe, gleitet es über die stattliche Reihe von Schlufssteinen mit ihren schönen Brustbildern hin, dann wieder über die Gewölbeträger der Seitenschiffe, Konsolen mit ebenso schönen Skulpturen, dringt es durch die tiefgekehlten Arkadenbögen, an den achteckigen, mit Halbsäulchen besetzten kräftigen Pfeilern vorbei in die ebenfalls gewölbten kleineren Räume der Seitenkapellen und der zierlichen Taufkapelle, verliert es sich endlich in der lichtverklärten himmelanstrebenden, von zartem Rippennetz überwobenen Chorhalle, — so fühlt es in hohem Grade sich befriedigt und es gibt sich gerne der Zauberkraft hin, welche einem wahrhaft grofsen Kunstwerk innewohnt. Die Mannigfaltigkeit des Innenbildes hat einigen Eintrag gelitten durch den Abbruch des zwischen den Chorbogen und die östlichsten Pfeiler eingespannten Lettners, dessen sehr starke Rippenanfänge noch zu sehen sind, sammt dem vermauerten Pförtchen, das den Zugang bildete. Unserm Auge mag der Lettner zunächst als Störung erscheinen; aber abgesehen

davon, dafs er für den psallirenden Chor Bedürfnifs und Wohlthat war, mufs auch auf die architektonische Wichtigkeit dieses Zwischenbaues hingewiesen werden, der schöne perspektivische Durchblicke in den Chor gewährt und den Eindruck der Chorhalle nicht schädigt, sondern steigert, indem er durch seine stark gezogene Quer- und Trennungslinie die Höhe des Chores zum Bewufstsein bringt und seinen Abschlufs dem Auge ferner rückt. An der Westseite der zwei Lettnerpfeiler sind hübsche Konsolensäulchen angebracht, welche einst Statuen trugen; an der Konsole links hält ein Engel ein zierlich gerolltes Spruchband mit den Worten: „wer ist die die hier fuir gat canti VI. cap." alte Uebersetzung des: „quae est ista, quae progreditur" (quasi aurora consurgens; cant. 6, 9); die Konsole trug also eine Statue der hl. Jungfrau; an der anderen Konsole verschlingt sich über einer Lage zu einem hübschen Kranz geordneter Feigen oder Birnen das Spruchband mit schönem Laubwerk und zeigt die Inschrift: „sanctus amandus hujus ecclesiae patronus 1520."

Was die Ausstattung der Kirche anlangt, so ist die Gewölbebemalung der Schiffe eines Blickes werth; sie stammt zwar erst von 1588, hat aber durchaus gothische Art und im Ganzen guten Charakter, nur ist sie zu schwer und plump. Erstaunlich, fast möchte man sagen ergreifend ist es, wie an den Nordwänden der Seitenkapellen die alten Konsekrationskreuze durch die vielen Schichten von Tünche mit mächtiger Farbenkraft durchleuchten. Es sind aber noch drei Kunstwerke ersten Ranges, die in dieser Kirche die Aufmerksamkeit beanspruchen.

In der Taufkapelle steht ein achteckiger Taufstein mit der Inschrift am obern Rande: „exstructum anno virginei partus 1518 pridie Kalendas Majas per me christophorum statovarium (statuarium, Bildhauer) civem urach(en)sem." Meister Christoph durfte mit Selbstbewufstsein seinen Namen hier anschreiben, denn der ornamentale und figürliche Schmuck erweist ihn als wahren Künstler. Von dem sternförmigen Fufs aus schlingt sich tief unterschafftes Geäste um den Kessel, oben acht ziemlich stark vertiefte Nischen mit Propheten-brustbildern umrahmend. Moses, David, Josua, Jonas, Isaias treten uns da entgegen in kleinem, aber imponirendem Bilde, mit Köpfen voll geistigen Adels und Lebens; da ist nicht mehr blofs steinerner Zierrat, da sind geistige Persönlichkeiten, gleichsam ununterbrochen damit beschäftigt, das grofse Sakrament des Neuen Bundes zu überdenken und zu verherrlichen.

Vielleicht gehört demselben Meister an die steinerne Kanzel. Sie ruht auf gewundener, von fünf Pfeilerchen umstellter Säule; die Statuetten dieses Unterbaues fehlen. An der Kanzelbrüstung vier Nischen mit Hochreliefs der am Pult sitzenden vier abdländischen Kirchenlehrer, Gestalten, welche nicht ganz zu der persönlichen Freiheit und Bedeutung jener Propheten herausgearbeitet, aber immerhin tüchtig sind. Eine viel schmalere fünfte Nische gegen den Pfeiler hin zeigt aber eine stehende Figur im langen Talar, das Doktorbarett auf dem Haupte, in der einen Hand ein Buch, mit der andern agirend. Was das für ein Lehrmeister ist, sagt die Unterschrift: „can § pisiẽ § gerson" — cancellarius parisiensis Gerson. Wir entnehmen daraus, welche Verehrung für Gerson die Brüder des gemeinsamen Lebens beseelte; sie räumen ihm einen Platz ein da, wo sonst nur Zutritt hatten die Verfasser der Urkunde der frohen Botschaft und deren vorzüglichste Verkündiger und nebst Christus dem Herrn selbst noch jene Jungfrau, welche das Wort gebar und als „sedes sapientiae" zu preisen ist. Freilich ist ein Rangunterschied zwischen ihm und jenen vier Heiligen unverkennbar zum Ausdruck gebracht durch die Anweisung des Platzes und die Verschiedenheit der Haltung. Auch sind jene Brüder weit entfernt gewesen, selbstmächtig an Gerson eine Kanonisation vorzunehmen, wie in manchen Büchern zu lesen

Digitized by Google

steht.[1]) Irrthümlich las man nämlich das erste Wort der obigen Unterschrift „san" = sanctus, aber sowohl die genaue Betrachtung des ersten Buchstabens als namentlich auch die Stellung des Wortes vor „parisiensis" erhebt über allen Zweifel, dafs nur die obige Lesart richtig sein kann. Die Kanzel hat noch das Eigenthümliche, dafs sie auffallend niedrig ist; man fühlte im XVII. Jahrhundert das Bedürfnifs einer Erhöhung; anstatt aber etwa den Fufs auf einen höheren Sockel zu stellen, wagte man die Brüstung zu erhöhen und sich in einen plastischen Wettstreit mit dem Meister der Kanzel einzulassen, der Aufsatz wurde mit kleineren Nischen, die Symbole der Evangelisten enthaltend, ausgestattet, der Kanzelboden erhöht. Nichts lehrreicher und erheiternder als dieses Kunstturnier des XV. und XVII. Jahrhunderts! Dort das scharfe Instrument, von starker Hand und wuchtigem Hammer geleitet, den Stein durch die Uebermacht des Geistes bezwingend und die Materie zum Bilde des Geistigen nöthigend; hier ein stumpfer Meifsel, von entnervter Hand geführt, auf dem Stein herumkratzend und unfähig, ihm etwas anderes zu entlocken als eben wieder kalten Stein. Viel tüchtiger ist das hölzerne Kanzeldach von 1632, das in drei Etagen mit vielen Figürchen thurmförmig sich aufbaut.

Als drittes Meisterwerk reiht sich an der **Betstuhl** des Grafen Eberhard[2]), aus Eichenholz, schon 1472 gefertigt. Er hat an reicher Ausstattung nur noch ein würdiges Gegenstück im Lande: den Abtstuhl in Maulbronn. Die gothische Zierkunst umwebt und umrankt hier eine kräftige Konstruktion mit ihren feinen und geistvollen Gebilden. Der Stuhl besteht aus zwei auf gemeinsamem Suppedaneum verbundenen Theilen, dem Betpult mit (dem jetzt fehlenden) Knieschemel und der tiefen Sitz- und Stehnische, durch zwei Seitenwangen und das Dorsal gebildet und von reichem Baldachin mit luftigem Thürmchen bekrönt. Das Betpult hat sehr kräftige, an der Seite mit geschnittenem Laubwerk verzierte, oben mit kräftigem Blattwerk schliefsende Wangen. Die vordere Brüstung schmückt ein Relief: die Verspottung Noe's durch Cham; Noe liegt unter einem Weinstock und wird von einem seiner Söhne zugedeckt, während Cham auf der Seite seinem frevlen Spott die Zügel schiefsen läfst; die Gestalt des letzteren mit seinem tölpelhaften Lachen hat etwas Drolliges an sich. Man wollte die Wahl des Gegenstandes auf eine bufsfertige Erinnerung des frommen Grafen an seine etwas wilde Jugend zurückführen; aber wir begegnen dieser Scene auch an den Chorstühlen von Maulbronn und Herrenberg[3]), und Weinlaub und Weinstock sind auch sonst das Lieblingsornament für derartiges Gestühl. Die hohen Seitenwangen der Rückwand sind innen und aufsen mit Reliefs: St. Petrus, Madonna und Barbara und geschnitztem Laubwerk reich ausgestattet; theilweise ist dieses Laubwerk auch durchbrochen, wodurch man zu der seltsamen Vermuthung kam, der Stuhl sei ein Beichtstuhl.[4]) Auf der Rückwand Spruchband mit dem Wahlspruch des Grafen: „Attempto"; darunter die Inschrift: „Eberhardus Comes de Wirtemberg et de Monte Pelligardo (Mömpelgard) 1472". Die Krönung, gebildet aus krabbenbesetzten, reichgefüllten Wimpergbögen und Fialen wölbt sich über die Nische heraus und vom ebenen Dach des Baldachins aus schwingt sich noch ein vierseitiges, von Streben mit Schwibbögen flankirtes Thürmchen mit achtseitiger durchbrochener Pyramide kühn und fröhlich auf; in der Thurmnische

[1]) Vergl. „Württemb. Vierteljahrsh." 1878, S. 127 ff.; der Irrthum ist auch in die neueste Auflage von Otte's „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" I, S. 299 übergegangen.

[2]) Abbildung bei Heideloff „Ornamentik" Heft 4, mit Details. Schöne Photographie v. Sinner in Tübingen.

[3]) Die symbol. Beziehung auf Christus ist bekannt (vergl. August. de civ. dei l. XVI. c. II).

[4]) So wird er genannt in den „Württemb. Vierteljahrsheften" 1878, S. 128.

stehen zwei Engel mit dem württemb. Wappen. Zu bemerken ist noch, dafs die rechte Seite des Stuhles ohne alles Ornament, die Rückseite dagegen mit drei Konsolen für Statuen bedacht ist; am ursprünglichen Standort (jetzt steht er an der Chorabschlufswand) mufs er also rechts an die Wand gestofsen haben, von der Rückseite freigestanden sein. Niemand wird leugnen, dafs das ein schönes Erinnerungszeichen an den edlen und frommen Fürsten sei, welcher mehr von diesem Betstuhl als vom Thronstuhl aus sein Land regierte.

Nennen wir noch den geschnitzten Sakristeischrank von 1506, der mit seinen fein ornamentirten Aufsen- und Innenthüren und mit seinem trefflichen alten Beschläg die ganze Sakristei dekorirt, so haben wir auf die Hauptschönheiten der Kirche hingewiesen. Und der Zweck dieser Zeilen ist erreicht, wenn sie der Kirche und ihren Kunstdenkmälern manchen Freund zuführen. Der schöne Bau, der wohl die Milde und Weichheit, nicht aber die alternde Schwäche des spätgothischen Stils zum Ausdruck bringt, dessen poröses Gestein sich in ein ehrwürdiges Patina-Gewand gekleidet hat, wird dann Weiteres und Besseres mit Jedem sprechen, der sich mit ihm in ein Gespräch einläfst; der Baumeister Peter von Koblenz, der Bildhauer Christoph von Urach und der edle Graf Eberhard wird sich ihm bald zugesellen und in dieser trefflichen Gesellschaft wird er seinen Rundgang in der Kirche machen und Stunden wahrer geistiger Erholung geniefsen können. Dann wird er zum Schlusse noch den St. Christophbrunnen auf dem Markt aufsuchen, den Peters und Christophs vereinte Kraft geschaffen und mit einer Masse kleiner Statuetten, darunter auch Peters eigenes Bildnifs, ausgestattet hat, und Urach wird ihm eine schöne Erinnerung bleiben.

Ein Diptychon des X. Jahrhunderts.

Mit Abbildung (Tafel I und II).

Wie die Sprachen der Kulturvölker eine ganze Reihe von Wandlungen durchzumachen hatten, ehe sie zu einer gleichmäfsigen Ausbildung und einheitlichen Vollendung gelangten, so auch durchläuft auf dem Gebiete der Kunst das Darstellungsvermögen eine ganze Folge von Abstufungen. Nun wird man zwar im Leben von einer entwickelten Ausdrucksweise nicht willkürlich zu den rauhen Tönen und den harten Formen längst entschwundener Zeiten zurückgreifen dürfen. Wer aber das Werden, die stetig sich durchdringende Gestaltung auf dem Gebiete des geistigen Lebens und der Kunst insbesondere aufsteigend verfolgt, mufs bei ernster Betrachtung dieser Vorgänge gar oft von unvollendeten Versuchen, von Uebergängen voll heftiger, leidenschaftlicher Bewegung sich mehr angezogen fühlen, als von so manchen ebenmäfsigen Gebilden, die in ihrer abgeklarten Ruhe dem sanft strömenden Gewässer gleichen und nicht mehr ahnen lassen, welche felszerrissenen Schluchten der Flufs in seinen Anfängen tosend durcheilte.

Gar häufig wird mit dem Begriff des Kunstwerks ohne Weiteres die Vorstellung von vollendeter Schönheit verknüpft. Man findet sich dann auch gestofsen, wenn namentlich ältere Kunstgebilde nicht den geläufigen Vorstellungen der Zeit entsprechen: man sieht dann nur Härten, Verzeichnungen, Uebertreibungen, die Körperformen sind nicht sorgfältig beobachtet, Verkürzungen nicht gewahrt, die Vertheilung im Raum wirkt nicht wie bei dem Vorgange selbst, und was all' der Einreden mehr sind, die man oft genug im Angesicht namentlich mittelalterlicher Kunstwerke vernehmen kann.

Demgegenüber ist immer wieder zu betonen, dafs die Form doch nur der Träger des Gedankens ist, dafs aber die äufsere Erscheinung über den inneren Werth der Darstellung nicht unbedingt entscheidet. Wie eine schöne Gestalt die geistigen Vorzüge eines Menschen nicht

Diptychon des X. Jahrhunderts.

Moses. Elfenbein. H. 0,235 Br. 0,100.

(Im Besitz des Herrn Dr. Alb. Figdor in Wien.)

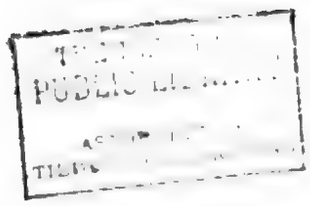
Digitized by Google

Diptychon des X. Jahrhunderts.

THOMAS. Elfenbein. H. 0,235 Br. 0,100.

(Im Besitz des Herrn Dr. ALB. FIGDOR in Wien.)

Digitized by Google


PUBLIC

Digitized by Google

versichert, so hängt die Bedeutung einer Kunstleistung nicht von einer gefälligen, geglatteten Darstellungsweise ab. Unter rauher, stacheliger Schale liegt auch hier häufig ein gehaltvoller Kern. Leicht kommt über dem Ringen nach dem Ausdruck die Darstellung zu kurz; das ist zumeist in den Zeiten tiefgreifender Uebergänge der Fall, wo der innere Sinn der Handfertigkeit und der schulmäfsigen Uebung vorauseilt, aber im sturmischen Drang das Werk in's Leben setzt, gleichviel ob es ungefüge und rauh ist. Solchen Leistungen haftet etwas von frischer Waldesluft, von unerschöpfter Lebenskraft an, während formvollendete Gebilde durchweg bekunden, dafs die Höhe der Entwickelung erreicht, ja die Richtung vielleicht schon im Niedergehen begriffen ist.

Es gilt darum bei der Beurtheilung von Kunstwerken vor allem, über das Aeufsere und Zufällige hinaus dem tieferen Sinne des Gebildes sich zu nähern. Treffen wir auf einen Kern, der als markige Frucht einen Gedanken, eine tiefe Empfindung verkosten läfst, so mögen wir uns leicht mit der rauhen Aufsenseite versöhnen. Wir sind es aber der Zeit und jenen schlichten Künstlern schuldig, zum mindesten auf die rauhen Laute ihrer Sprache zu achten und nicht gleichgiltig oder selbstzufrieden an jenen ehrwürdigen Gebilden vorüberzugehen, welche die Zeugen einer schaffensfreudigen, glaubensstarken Vergangenheit und die Grundpfeiler aller späteren Kunstentwickelung sind.

Diese Erwägungen dürften geeignet sein als Einleitung zu einigen Mittheilungen über die fruhmittelalterlichen Elfenbein-Bildwerke zu dienen, welche hierbei abgebildet sind. Was übrigens zunächst mit Rücksicht auf einen besonderen Fall gesagt ist, verdient füglich an der Spitze unserer neuen Zeitschrift überhaupt als leitender Gesichtspunkt betont und festgehalten zu werden. Das Verständnifs für unsere alten christlichen Kunstwerke ist vielfach erst noch zu pflanzen; das Verstandnifs aber wird erst durch wahre Werthschätzung, vertiefte Betrachtung und eifrige Beschäftigung mit der alten Kunst begründet.

Die beiden Elfenbein-Tafeln gehören dermalen der reichen Kunst-Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien an. In der Mitte der siebenziger Jahre waren dieselben mir längere Zeit vertraut, um womöglich deren Erwerbung durch eine unserer öffentlichen Sammlungen zu vermitteln; allein es wollte nicht gelingen. Die Angelegenheiten der Berliner Museen befanden sich damals noch in anderen Händen, und so gelangten die herrlichen Stücke nach Wien, nachdem sie durch Erbtheilung aus dem Besitz von Herm. Jos. Dietz in Koblenz auf dessen Tochter, die Wittwe des Professors Dr. Jak. Clemens übergegangen waren. Die frühere Herkunft läfst sich über den Besitz von Dietz hinaus leider nicht verfolgen. Dietz, der durch seine Beziehungen zu Clemens Brentano und dem Kreis der rheinischen Kunstfreunde bekannt ist, hatte nach der Zertrümmerung des alten Besitzes zu Anfang des Jahrhunderts, gleich den Brüdern Boisserée und so manchen anderen, mit richtigem Sinn sich der Erwerbung alter Kunstwerke aus dem nächstliegenden Gebiete zugewandt und eine grofse Anzahl werthvoller Gemälde und sonstiger Kunstgebilde in seiner Hand vereinigt. Zu den Erwerbungen dieser Art gehörten denn auch unsere Elfenbein-Tafeln. In wie weit es richtig ist, dafs sie aus der Moselgegend stammen sollen, weifs ich nicht; ich habe es zur Zeit in der Familie so gehört und gebe es mit allem Vorbehalt wieder. Eine genauere Angabe habe ich nie vernommen, halte es aber nicht für gleichgültig, dafs ihr Ursprung nach der westlichen Grenze von Deutschland hin verlegt ward. Sie waren ehemals, wie die Spuren von Beschlägen und Nägeln daran beweisen, durch Metallbänder mit einander vereinigt, so dafs die bearbeiteten Flächen die Aufsenseiten bildeten, während auf der glatten Innenfläche Pergamentstreifen mit den Namen von Stiftern und Wohlthätern befestigt waren. Beim heiligen Opfer hatte das faltbare Tafelpaar, daher auch Diptychon genannt, seine Stelle auf dem Altar, wo während des Kanons die Namen der um die Kirche oder das Kloster verdienten Personen daraus abgelesen und entweder in den Gebeten für die Lebenden oder die Verstorbenen eingeschaltet wurden. Diese Bestimmung mufs unseren Tafeln zuerkannt werden; die erwähnten Spuren ihrer Verbindung unter einander sprechen bestimmt dafür. Damit ist aber auch bereits festgestellt, dafs ihre Entstehung in jene Zeit zu setzen ist, wo überhaupt der Gebrauch der Diptychen in diesem Sinne noch bestand. Schon um die Mitte des XI. Jahrhunderts ist in dieser Richtung eine Aenderung eingetreten, so dafs die Entstehung unseres Diptychons unter allen Umstanden vor

Digitized by Google

diesen Zeitpunkt zu setzen ist. Sein Ursprung reicht indefs weiter zurück, wie schon bei jener Gelegenheit festgestellt wurde, als es 1876 bei der kunsthistorischen Ausstellung[1]) zu Köln zum erstenmal einem gröfseren Kreise zugängig und nach Gebühr gewürdigt wurde. Die Annahme, dafs das Werk dem X. Jahrhundert entstamme, blieb unwidersprochen und hat sich seitdem namentlich durch das Urtheil von A. Springer befestigt. Gleich bei der Ausstellung in Köln hatten die Stücke seine Aufmerksamkeit erregt, und über Jahre hin bewahrte er ihnen in der Erinnerung eine hervorragende Stelle. Als er 1884 in der „Westdeutschen Zeitschrift" Seite 201 ff. seine bahnbrechende Studie über „Die deutsche Kunst im X. Jahrhundert" veröffentlichte, reihte er sie den Werken von entscheidender Bedeutung ein (S. 208) mit dem Bedauern freilich, dass die beiden Tafeln, die er damals noch in Koblenz vermuthete, weder durch Abgufs[2]), noch durch Photographie weiteren Kreisen zugängig geworden seien. Springer fafste damals schon die Bedeutung, entgegen dem Katalog der Ausstellung, richtig als „Moses mit den Gesetztafeln und dem ungläubigen Thomas". Er bemerkt dazu weiter:

„Es sind in mancher Beziehung primitive Werke. Die überlieferten Typen werden nicht richtig verstanden (?), die Proportion arg mifshandelt. Einzelne Züge aber offenbaren eine merkwürdige, naturwahre, frische lebendige Auffassung, so z. B. der Thomas, welcher sich auf die Fufsspitzen stellt, um mit der Hand an die Brust des höherstehenden Christus zu reichen, dann Christus selbst, welcher den einen Arm um den Kopf legt, mit dem anderen den Mantel von den Wundmalen wegschiebt."

In neuer Auflage seiner „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (1886 Bd. I, S. 125) kehrt Springer mit besonderer Vorliebe zu unserem Diptychon zurück, von dem er inzwischen durch mich Abgufs erhalten hatte und danach eine Abbildung des Thomas (S. 126, Fig. 15) gibt. Er bemerkte, dafs eben dieses Stück geeignet gewesen, die gangbaren Anschauungen über die Kunst des X. Jahrhunderts „wirksam" zu berichtigen, wonach dieselbe wesentlich von byzantinischen Einflussen sei getragen worden. Er fährt dann fort:

„Dafs dasselbe dem X. Jahrhundert angehörte, beweist der Charakter der Beischriften, die Natur des Randornamentes; dafs es deutschen Kunstkreisen zufällt, deutet die Verwandtschaft mit gleichzeitigen deutschen Miniaturen (Egbertkodex in Trier) an. Die eine Tafel stellt den ungläubigen Thomas dar, welcher das Wundmal Christi berührt, die andere führt uns Moses vor die Augen, welcher von der Hand Gottes die Gesetztafel empfängt. Christus steht auf einem architektonisch gegliederten Sockel, hat den einen Arm um den Kopf gelegt und den Mantel von der Brust weggeschoben. Der tieferstehende Thomas, vom Rücken gesehen, streckt sich gewaltsam, um das Wundmal mit der Hand zu erreichen. Eine ähnliche Dehnung der Gestalt beobachten wir auch bei Moses, der mehr in das Profil gestellt, beide Arme emporhebt und die Gesetztafel fafst. Das Relief ist beinahe zur halben Rundung herausgearbeitet, der Mantel des Thomas straff gespannt, zeigt nur wenige Falten, das Untergewand dagegen wie der Rock Christi fällt in geraden Falten herab. Lange Finger und Zehen, hagere Arme, starke Köpfe und breite Nasen, zu Büscheln geordnetes Haar bilden weitere Merkmale der Tafeln, welche einen derben, aber gesunden Naturalismus bekunden, und gewifs, als noch das Goldornament[3]) an den Säumen und auf den Mantelflächen glänzte, ein prächtiges Aussehen besafsen." Zu der zweiten Darstellung bemerkt Springer noch S. 154:[5]) „Auf der Mosestafel steht der Führer der Israeliten auf einem Steinblocke, die Aermel des Untergewandes haben sich durch die Bewegung zurückgeschoben und zeigen die Arme bis zum Ellbogen entblöfst. Die Hand Gott

[1]) Der Katalog der Ausstellung führt die beiden Stücke S. 148 folgendermafsen auf: 1377. Elfenbeinrelief, 0,28½ h. 0,10 br. mit Akanthusblatteinfassung. Zwischen zwei durch einen Rundbogen verbundenen Säulen mit antikisirenden Kapitälen unter einem Rundbogen steht auf einem durchbrochenen Säulenschafte Christus, dem Thomas die Seitenwunde untersucht (sic!), worauf die darüber eingegrabene Inschrift: „Infer digitum etc." hinweist. Die Gewänder von beiden im edelsten Naturalismus gehaltenen Figuren sind durch eingestochene Dessins gemustert. 10. J. [Bes.] Wwe. Prof. Clemens zu Koblenz.

1378. Elfenbeinrelief, Pendant zum vorigen, ebenfalls von Akanthusblättern umrahmt und auf einem Berge zwischen zwei gewundenen und durchbrochenen, durch einen Spitzgiebel verbundenen Säulen in reich gemustertem Mantel einen Propheten darstellend, dem eine aus den Wolken reichende Hand zwei Tafeln darbietet, die oberste mit der Inschrift Moyses. 10. J. [Bes.] dies.

[2]) Das Römisch-Germanische Museum zu Mainz befand sich schon seit 10 Jahren im Besitz von Formen und vermittelte, später wenigstens, auch Abgüsse danach.

[3]) Nach meiner Erinnerung waren Spuren von theilweiser Vergoldung nicht mehr erhalten. Da auch der Katalog der Kölner kunsthistor. Ausstellung davon nichts erwähnt, während diese so wichtige Besonderheit sonst sorgfältig verzeichnet wird, so gründet sich Springer's Aeufserung wohl auf einfache Annahme, die allerdings durch die Bemalung gleichzeitiger Elfenbein-

Vaters, von einem Nimbus umgeben, besitzt die doppelte Gröfse der Hände Moses. Da die Gestalt des letzteren das Feld nicht ausfüllt, so wird sie von zwei gewundenen Säulen eingerahmt, welche einen mit dem Zahnschnitt geschmückten Giebel tragen. Zu beiden Seiten des Giebels werden zwei geflügelte Engelsköpfe, recht derb in den Formen, sichtbar. Wahrscheinlich waren die Windungen der Säulenstämme ursprünglich mit Schmelzwerk[1]) ausgefüllt."

Fügen wir noch eine allgemeine Bemerkung Springer's zur Schilderung jener Zeit und ihrer Gebilde bei. Er sagt (S. 128):

„Die Empfindungsweise der Menschen in der karolingisch-ottonischen Periode zeichnet sich mehr durch Stärke als durch Reichthum aus, neigte zu einem unumwunden kräftigen Ausdrucke und gab heftigen Bewegungen freien Spielraum. Den Wiederschein davon erblicken wir deutlich in der Kunst."

Mit diesem Zeugnifs eines klassischen, ja wohl des berufensten Beurtheilers darf das Alter, der Inhalt, die Eigenart und die Stellung unseres Kunstwerks zu seiner Zeit im Ganzen als ausreichend bestimmt erachtet werden. Wenn nun zum erstenmal beide Darstellungen hier neben einander abgebildet erscheinen, so lassen die bemerkten Einzelheiten sich verfolgen und weitere Erwägungen geeigneter Weise daran anknüpfen.

Inhaltlich bleibt zu ergänzen, dafs auf der zweiten, dem Moses dargereichten Tafel die Buchstaben F A stehen. In Verbindung mit der Inschrift der ersten Tafel haben wir demnach zu lesen MOISES FA MVLVS. Es ist jene Bezeichnung womit Moses als der treue Diener Gottes im eminenten Sinne von der heiligen Schrift[2]) stehend bezeichnet wird.

Die Legende auf der Tafel mit Thomas enthält die Worte: INFER DIGITVM TVVM HVC ET NOLI ESSE INCREDVLVS[3]) nach Joan. 21, 27 in zusammengezogener Form.[3])

Unter den von Springer bemerkten Eigenthümlichkeiten durfte die Gesichtsbildung der Hauptpersonen eine ganz besondere Beachtung verdienen. Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrückten Nasenbein und der aufgestülpten Nase geben den Gesichtern einen derben, gewaltthätigen Zug. Dazu kommt der auf Backen, Kinn und Lippen scharf getheilte, strigulirte Bart; endlich das in langen Strähnen herabfallende Haar: lauter Eigenthümlichkeiten, die unmittelbar aus der Natur, von Menschen jener Zeit herübergenommen sind, während in den Engelsköpfen auf der Mosestafel ein ganz fremder Gesichtstypus und andere Haartracht erscheint, die aus der Nachahmung älterer, antikisirender Vorbilder sich erklären.

In der Behandlung der Zierstreifen an den Rändern möchte man fast an verschiedene Hände denken, wenn nicht in dem einen Falle ein Vorbild gedient hat, während auf der Mosestafel jenes krautige, unklare Blattwerk eigene Erfindung sein durfte, eine Art des Ornaments, die übrigens in plastischen Werken jener Zeit mehrfach vorkommt.

Sehr bezeichnend ist der Umstand, dafs die Gewänder mit verschiedenen Musterungen verziert sind. Der Verfertiger unserer Tafeln sah offenbar gemusterte Stoffe byzantinischen Ursprungs mehrfach vor sich und suchte die Wirkung der reichen Farben und goldgeschmückten Flachmuster der Kirchengewänder in seiner Weise in Elfenbeinschnitzerei zu übertragen. Alles Hinweise, aus welchen Quellen und Anregungen diese auf deutschem Boden entstandenen Zeugen frühmittelalterlicher Kunstbestrebungen entstanden sind.

Wenn vorhin bemerkt worden, dafs zu den Bildern unserer Tafeln die Zeitgenossen in ihrer körperlichen Erscheinung gewissermafsen Modell

skulpturen, wie der berühmte Echternacher Kodex zu Gotha (Otte u. Quast „Zeitschrift für christliche Archäologie II, Seite 249) beweist, genügend unterstützt ist.

(Auch ich habe sie bei ihrer Beschreibung für den Katalog der Kölner Ausstellung und später wiederholt auf das Genaueste untersucht und nicht die Spur von Farbenresten an ihnen bemerkt. D. H.)

[1]) Bestimmte Anhaltspunkte hierfür lassen sich kaum nachweisen; ebensowenig erhellt eine solche Anordnung aus anderen Beispielen. Ich möchte vielmehr glauben, dafs in der schraubenförmigen Unterhöhlung des Säulenschaftes eine mifsverstandene Nachahmung jener gewundenen Säulenform vorliegt, die in der spätrömischen Kunst, bei Sarkophagen namentlich und auch in Gebilden der Kleinkunst, vielfach vorkommt und die Lust des im Drechseln offenbar nicht ungeübten Verfertigers unserer Elfenbeintafeln herausforderte, mit seinen Fertigkeiten im bildsamen Elfenbein ähnliches herzustellen.

[2]) Vergl. u. a. Jos. 8, 31 sicut praecepernt Moyses famulus Domini. — Hebr. 3,5 Moyses . . fidelis . . in . . domo ejus, tanquam famulus.

[3]) Vollständig: Infer digitum tuum huc, et vide manus meas, et affer manum tuam, et mitte in latus meum: et noli esse incredulus, sed fidelis.

gestanden haben, so klingen in den Typen von Moses, Thomas und Christus nicht minder jene Züge an, die uns aus dem geistigen Leben des Frühmittelalters in den Sprachdenkmälern der Zeit, u. a. in dem „Heljand", überliefert sind. Deutsche Innigkeit und Rauhheit treffen darin zusammen, wo das Verhältnifs des Königs zu den Gefolgsleuten auf Christus und seine Jünger übertragen wird. Wir sehen sie nahen „dem trauten Christ, die er sich zum Geleit erwählt", und sie folgen ihm in Lehen- und Diensttreue ergeben. Wenn Christus sich auf unserer Tafel zu Thomas herabbeugt, mochten dazu die Worte stimmen „ . . er sah lang [ihn] an mit dem sanften Muth und holdem Herzen. Und als er den heiligen Mund erschlofs, flofs herrlich seine Rede hin". In Thomas aber sehen wir aus dem „Wehrvolk" einen der „muthstarrigen Männer, die die Macht Gottes nicht erkennen wollen", der bisher wider „seine Kraft, die grofse, kampfte mit Worten". Ihn aber erfüllte das Wort des Herrn „mit stechendem Schmerz"; er reckt sich empor, macht mit der Linken die Seite des Herrn frei und legt seine Rechte in die Wunde „dem allwaltenden König. In der Seele da dankbar, ihn sehend mit Augen . . anerkennend das Wunderzeichen". Wenn auch die Erzählung von Thomas in den erhaltenen Theilen des „Heljand" selbst fehlt, so wird unsere Vorstellung doch durch eine Menge von Anklängen unterstützt: es ist eben derselbe Geist, der in der bildenden wie in der dichtenden Kunst sich uns offenbart.

Fragen wir, ob Erscheinungen verwandter Art zu unseren Tafeln sich gesellen, um etwa ihren Ursprung nach Zeit und Ort zu beleuchten, so können Beispiele derart unmittelbar nicht herangezogen werden. Vielleicht liefse sich das Mittelstück auf dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha, dessen Entstehung in's Jahr 983 fällt, am Ehesten in Vergleich ziehen. Bei den ungenügenden Abbildungen, welche bis jetzt davon vorliegen, mufs leider auf eine Erörterung verzichtet werden. Gewisse Aehnlichkeiten[1] in der Behandlung von Einzelheiten des Figürlichen scheinen allerdings vorzuliegen, so dafs unter Umständen eine Verwandtschaft beider Stücke bestehen könnte. Damit wäre, selbst wenn unsere Tafeln gleichfalls aus Echternach stammen sollten, doch für die Stätte ihres Ursprungs nichts bewiesen. Erst mit der Beschaffung einer vollständigen Reihe von Werken verwandter Art, wozu auch ein und das andere Stück des Darmstädter Museums gehört, läfst sich auf die verlässige Darlegung verwandtschaftlicher Beziehungen hoffen.

Was nun endlich die typologische Zusammenstellung von Moses und Thomas betrifft, so erscheint dieselbe weiter nicht vertreten, so dafs man sie geradezu als einzig bezeichnen kann. Selbst die ausgebildete Typologie des späteren Mittelalters macht von dieser Gegenüberstellung nie Gebrauch. Auch in den theologischen Schriftstellern der Zeit vermochte ich keine Anlehnung an diesen Typus zu finden.

Offenbar liegt aber der Darstellung eine bewufste Absicht zu Grunde: die verwandte Bewegung zwischen Moses und Thomas und eine von oben erfolgende Kundgebung lassen keinen Zweifel darüber, dafs es sich hier um die Darstellung eines innerlich verwandten Gedankens handelt. Ich möchte glauben, dafs es die Bezeugung im einen Fall der göttlichen Offenbarung vor dem auserwählten Volk, im andern Fall der heilbringenden Auferstehung des Herrn im Fleische[2] sei. Im Sinne einer mystischen Ausdeutung könnten aber auch die steinernen Tafeln des Gesetzes im Gegensatz zu den lebendigen Tafeln des Herzens (II. Kor. 3, 3) gedacht sein. Der hl. Paulus stellt nämlich die von dem Finger Gottes geschriebenen und durch seinen Diener Moses vermittelten Steintafeln des Gesetzes (tabulae lapideae) den Herzenstafeln (tabulae cordis carnis), welche durch Christus, den Vermittler der *οἰκονομία* der Gnade, in die Herzen geschrieben sind einander gegenüber. Letztere sind aber nicht nur in das Herz der Gläubigen geschrieben, sondern stammen auch aus dem Herzen des Heilandes;

[1] Diese Aehnlichkeiten erschienen mir, als ich den Echternacher Kodex auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880 sah, in Bezug auf die Behandlung der Hände, namentlich aber der Nase, Stirn und der Haare so frappant, dafs ich sie wiederholt betont habe, zuletzt in der „Kölnischen Volkszeitung" 1888 Nr. 154 bei einem Referate über das erste Heft von der „Geschichte der deutschen Kunst" (Plastik von Bode). D. H.]

[2] S. Gregor. Papae Homil. XXVI in Evang. Egit namque miro modo superna clementia, ut discipulus ille dubitans, dum in magistro sua vulnera palparet carnis, in nobis vulnera sanaret infidelitatis. Plus enim nobis Thomae infidelitas ad fidem, quam fides credentium discipulorum profuit: quia dum ille ad fidem palpando reducitur, nostra mens omni dubitatione postposita, in fide solidatur.

denn aus der am Kreuze geöffneten Seitenwunde sind Wasser und Blut, die Symbole für Taufe und Eucharistie geflossen.

Ludolph de Saxonia, der Verfasser der bekannten Vita Jesu Christi [1], stellt gewissermafsen Moses mit den Gesetztafeln und den die Seitenwunde des Heilandes berührenden Apostel Thomas in Parallele. Wie das jüdische Volk, nach dem Ausdruck der hl. Schrift, die Stimmen sah als Beweis für die Göttlichkeit der Gesetzgebung auf Sinai, so hat auch Thomas durch Berührung der Seitenwunde die Wahrheit der Auferstehung Jesu Christi, des Hauptbeweises für die Göttlichkeit der christlichen Religion, mit eigenen Augen gesehen.

Mag nun der eine oder der andere Gedanke der Darstellung zu Grunde liegen, so vereinigt sich in derselben eine ebenso tiefinnerliche Ausdrucksweise in dem Werke des Künstlers mit einer ebenso tiefsinnigen Auffassung von dem Zusammenhang der Offenbarung Gottes im Alten und im Neuen Bunde. Das Werk selbst ist somit nach jeder Richtung ein Denkmal des deutschen christlichen Geistes in der Frühzeit des Mittelalters.

Mainz. Dr. Friedrich Schneider.

[1] L. c. II c. 78: »Infer digitum tuum huc, et vide manus meas«, non quod in digito sit visus, sed quasi diceret: Tange hoc et experire. Unde »videre«, in hoc loco, pro sentire et intelligere ponitur ... Unde in Exodo 20, 18 dicitur. Cunctus populus videbat voces i. sentiebat. Visus ergo propter sui certitudinem pro omni sensu accipitur. Unde secundum August. (tract. 121 in Joan.) nomine visus generaliter alii quatuor sensus consueverunt nominari, imo etiam aliquando pro intellectu accipitur, ut cum alicui dicitur: Vides tu hoc i. e. intelligis?

Bucheinband des XIV. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier.

Mit Lichtdruck (Tafel III).

Im städtischen Museum zu Köln befindet sich ein Pergamentkodex in Oktav, welcher die festtäglichen Evangelien, den „Ordo sacerdotis praeparantis se ad missam" etc. und 2 Schenkungsurkunden zu Gunsten des Apostelnstiftes in Köln enthält, von denen die erste (durch Lacomblet I. 269 veröffentlichte) im Jahre 1106, die andere im Jahre 1119 ausgestellt ist. Diese sind von anderer Hand, aber mit denselben Lettern, wie die Evangelien geschrieben, die deswegen auch um die Wende des XI. zum XII. Jahrhundert entstanden sein werden. Auf diese Zeit weisen auch die Schriftzuge, besonders die Initialen hin, in denen das Ranken- und Blattwerk vorwiegt. Sie sind etwas ängstlich in Blei oder mit Silberstift vorgezeichnet und recht ungeläufig in Roth nachgezogen. Nur in die erste und gröfste Initiale, in das an den Anfang dieser Abhandlung gesetzte I, ist zu besserer Wirkung der einzelnen Rankenvoluten als Hintergrund für dieselben ein stumpfes Blau aufgenommen, welches in der photographischen Nachbildung im Unterschiede von dem Pergamenttone in dem gedämpfteren Weifs zum Ausdrucke kommt. Einzelne Initiale sind oben beschnitten, offenbar durch den neuen Einband, welchen das Evangelistar erhalten und der den oberen Rand auf kaum ½ cm. reduzirt hat. Dafs dieser Einband im Anfange des XIV. Jahrhunderts entstanden ist, verrathen durch ihren frühgothischen Charakter die Metallverzierungen des vorderen wie des hinteren Deckels, die auf eine Unterlage von grünem Sammet befestigt sind, wie die beigelegte Lichtdrucktafel klar erkennen läfst. Die Verzierung der Vorderseite besteht in einer sie ganz bedeckenden, mit Stiften befestigten, vergoldeten Silberplatte, welche in Ausschneide- und Graviertechnik die von der Mandorla umgebene Majestas Domini und in den Zwickeln vier Engel darstellt. Die Rückseite ist mit fünf gleich grofsen, ebenfalls aufgestifteten Medaillons geschmückt, die in derselben Technik das Agnus occisionis und die vier Evangelistensymbole darstellen, während den Rand ringsum ein schmaler, dünner Silberstreifen umsäumt, auf den Ecken, entsprechend der Vorderseite, mit je einem buckelartigem Knopfe versehen. Der gleichfalls mit grünem Sammet überzogene Rücken ist ganz schmucklos, wie dies bei den Büchern im Mittelalter, die nicht aufgestellt, sondern aufgelegt zu werden pflegten, die Regel war.

Digitized by Google

Metall-Einbände liebte das Mittelalter sehr, zumal für seine liturgischen Bücher, die es als Denkmäler betrachtete und behandelte. An diesen begegnen solche Einbände schon im VI. Jahrhundert, wie das berühmte Evangeliar der Königin Theodelinde im Dome von Monza beweist. Mit dem XI. Jahrhundert nehmen sie an Zahl zu; mit dem XV. Jahrhundert, in dem das Leder seinen Einfluss beginnt, werden sie immer seltener, um in den folgenden Jahrhunderten nur noch vereinzelt zu erscheinen. In den früheren Perioden findet sich das Metall hier gewöhnlich mit Elfenbein-Reliefs verbunden, zuweilen mit Email-Tafeln. Mag es aber den Deckel der Vorderseite, auf den sich der Schmuck fast immer beschränkt, also das Frontale, ganz oder nur zum Theile beherrschen, es zeigt sich in verschiedenen Bearbeitungsarten als getriebene, gestanzte, gegossene, gravierte, durchbrochene Arbeit, bald ist es mit Niellen geschmückt, bald mit Filigran oder Steinen verziert. Von diesen verschiedenen technischen Verfahren scheint das des Ausschneidens gerade für diesen Zweck besonders beliebt gewesen zu sein, denn Theophilus in seiner „Schedula diversarum artium" lib. III cap. 71 „De opere interrasili" „Von der ausgeschnittenen Arbeit"[1] beschreibt genau diese Technik, in der Meifsel und Feile die Hauptrolle spielen, und die Abwechselung von silbernen (oder versilberten) und vergoldeten Theilen zur Wirkung beiträgt. Am Schlusse dieser Beschreibung sagt er, dafs sie auch zum Schmucke der Bücher verwendet werde. — Aus der Zeit des Theophilus (um 1100) mag die durchbrochene Silberplatte stammen, welche die Rückseite eines in der Universitäts-Bibliothek zu Würzburg befindlichen Evangeliars bedeckt.[2] Sie stellt in dem gröfseren Medaillon der Mitte auch den segnenden Christus, in den vier kleineren Eckmedaillons die Evangelisten in eingegrabenen Linien dar. Die sie scheidenden Parthien sind in Rankenwerk durchbrochen und mit farbigem Seidenstoff unterlegt. — Aus etwas späterer Zeit (1159) stammt das Missale der St. Michaelskirche in Hildesheim, welches auf der Vorderseite die aus Metall ausgeschnittene und vergoldete Christusfigur auf rothem Grunde zeigt. — Ausgeschnitten und vergoldet auf Silbergrund gelegt ist die herrliche Darstellung der Krönung Mariens auf dem Mefspultchen aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in der Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln.[3] Dem XIV. Jahrhundert gehört der prachtvolle getriebene Metalldeckel (gleichfalls mit den Figuren des segnenden Heilandes und der Evangelisten) an, dessen Grund durchbrochen;[4] dem XV. Jahrhundert (1446) der Deckel des Evangeliars der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit durchbrochenem Strahlenkranze, durch den der gemusterte Sammetstoff glänzt. Diese Durchbruch-Technik beschränkt sich auf den Rand an dem von Hefner-Alteneck a. a. O. V, 360 abgebildeten spätgothischen Deckel im Germanischen Museum. Auch in den folgenden Jahrhunderten zeigen noch zu festlichem Gebrauche bestimmte Bücher namentlich Missalien und Gebetbücher, die mit getriebenem Rankenwerk verziert sind, in dem durchbrochenen Grunde dieselbe Technik.

Diese Technik empfiehlt sich sehr (besonders für die Ausstattung liturgischer Bücher, speziell des festtäglichen Missale und Evangelistar) wegen ihrer schönen und feierlichen Wirkung, wegen ihrer Solidität und leichten Ausführbarkeit. — Schön ist diese Technik, weil sie so klar und einfach ist und eine gute und strenge Zeichnung, auf die hier allerdings Alles ankommt, zu vorzüglicher Geltung bringt. Scharf markirte Eintheilung und Anordnung, sehr bestimmte Umrisse und Linien sind hier unbedingtes Erfordernifs. Die gemessenen Konturen des romanischen und frühgothischen Stiles kommen diesen Anforderungen am meisten entgegen, während Mängel im Detail, wie der vorliegende Buchdeckel sie, namentlich in der Bildung der Hände, der Nase, des Bartes, zahlreich aufweist, weniger stören. Die Flachbehandlung entspricht durchaus dem Zwecke der Buchbekleidung und der ganz leise Anflug von Reliefirung, der nur durch die breiten Grabstichel- und Meifsel-Konturen herbeigeführt wird, erhöht die Wirkung. — Diese gewinnt eine gewisse Feierlichkeit auch durch den Wechsel der Farbe, mag das ganz oder zum Theil vergoldete Metall sich vom Silber oder vom farbigen Stoffgrunde

[1] Uebersetzung von Albert Ilg, Wien 1874, S. 280.

[2] Abgebildet bei Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften", 2. Auflage, I. Bd. Tafel 97 und 98B.

[3] Abgebildet und beschrieben von Schnütgen in „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande" Heft 84, S. 127—147.

[4] Mittheil. der k. k. Central-Komm. XVIII. 161.

Digitized by Google

Digitized by Google

abheben. — Sehr solide ist diese Technik, ohne den Deckel erheblich zu beschweren, und auch für den Rücken liefse sich eine entsprechende Behandlung erreichen, sei es durch die Metall-, Wölbung, welche die Renaissance einführte, sei es durch die Charniere- oder Kettenverschlingungen, welche der Orient liebte und vorzüglich durchbildete.[1] Dieses Verfahren erfordert auch keine grofse Kosten weder in Bezug auf das Material, noch auch auf die Ausführung, und stellt an den Goldschmied nicht einmal die Anforderung besonderer Geschicklichkeit. Strenge Eintheilung und gute Zeichnung, einige Fertigkeit in der Handhabung des Meifsels und Grabstichels auch zur Erreichung breiterer und kräftigerer Linien reichen schon hin, um eine ziemlich befriedigende Leistung zu schaffen.

Schnütgen.

[1] Vergl. „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande" a. a. O.: die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Wien S. 213.

Kleinere Beiträge.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

Von Prof. Dr. Franz Xaver Kraus.

I.

Mosaik und Grabschrift eines Verduner Bischofs.

Das verflossene Jahr hat uns von zwei Seiten sehr dankenswerthe Zusammenstellungen der bisher bekannten figurirten Pavimente mittelalterlicher Kirchen gebracht. Nachdem in Frankreich sich bereits de Caumont und Didron mit diesem Gegenstande beschäftigt, brachte uns kurzlich das Bulletin Monumental[1] aus der Feder Anatole de Barthélemy's eine sehr fördernde Abhandlung uber die mit Kunstlernamen versehenen fruhmittelalterlichen Plattenbelage. Wichtiger noch ist der eine Fulle interessanter und anregender Notizen bietende Aufsatz, welchen E. Müntz seinen vor wenigen Monaten ausgegebenen „Etudes iconographiques" etc. einverleibt hat.[2] So reich die an beiden Orten gegebene Uebersicht der einschlägigen Monumente ist, so läfst sie sich doch noch vermehren. Ich gebe heute folgendes Beispiel.

Die Stadtbibliothek zu Metz bewahrt unter ihren reichen Schätzen bekanntlich auch einen grofsen Theil der Vorarbeiten und Sammlungen, welche die im vorigen Jahrhundert mit der Geschichte der Stadt beschäftigten Benediktiner anlegten. Diese Papiere, theils historisches, theils archäologisches Material enthaltend, sind mir bei Bearbeitung der Metzer Kunsttopographie von grofsem Nutzen gewesen: waren es doch die trefflichen Ordensmanner, welche hier zuerst den Versuch einer systematischen Erhebung und Beschreibung der Kunstdenkmäler unternahmen — ein Versuch, dessen Fortsetzung die französische Revolution gleich so viel andern guten Dingen unmöglich machte, und der nun erst hundert Jahre später wieder aufgenommen wird, nachdem die Umwälzungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts einen grofsen, wenn nicht den grösten Theil jener Schätze, sicher drei Viertel alles beweglichen Inventars zerstört haben.

Vielleicht gehorte zu diesen benediktinischen Hss. auch der Sammelkodex Nr. 216 des Katalogs von Clercx,[3] welcher an fünfter Stelle (p. 52) enthalt: „Explication du pavé en mosaique qui était au vieux choeur de la cathédrale de Verdun avant son démolition." Es heifst in der Erklärung, dafs der ganze Chor der Kathedrale mit Mosaik belegt war. „Cette mosaique", wird dann weiter

[1] A. de Barthélemy „Carreaux historiés et vernissés avec noms de Tuiliers" (Bull. Monom. VI. sér. T. III. 252 ff. 1887).

[2] E. Müntz „Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge." I^e série. Paris 1887. Les Pavements historiés du IV au XII siècle, p. 1—63.

[3] Clercx „Catal. des Manuscrits relatifs à l'hist. de Metz et de la Lorraine." Metz 1856, p. 192. In dem Quicherat'schen Catal. des mss. des bibl. publ. des départements, V (Metz, Verdun, Charleville), Paris 1879 ist die Hs. unter Nr. 966 aufgeführt.

Digitized by Google

berichtet, „était terminée par les deux distiques suivants et renfermés dans deux lignes qui occupaient l'espace d'un côté à l'autre, et les lettres étaient formées par des pièces de rapports comme le Pavé:

Distincti flores dictant distinguere mores,
vivos, vita, fides mirificent lapides.
Ista quidem placeat mentem trahit, altera salvet,
qua dedit esse deos palmitibus fidei.

Il y avait au vieux choeur plusieurs épitaphes, entre autres celle de cet Evêque Albert de Hirgise, avec une tombe travaillée en mosaïque. Voicy l'épitaphe:

VIII. Kl. Augusti ob. Albertus Virdunensis Epc. anno incarnationis dnice, millesimo ducentesimo octavo.

Cette épitaphe n'était pas sur la Tombe qui était en mosaique, mais sur un carreau de pierre qui bordait la ditte Tombe. . . .

Albert de Hirgise fut, assassiné à Churny et inhumé au milieu du Vieux Choeur, qu'il avait fait paver à mosaïque et où il avait marqué le lieu de sa sépulture. On voit sur une tombe de marbre sa répresentation et ces quatre vers:

Ecce pater populi, patriæ decus, anchora cleri,
ecclesiæ lampas, vitæ, speculum schola veri,
pro patria cecidit supremum passus agonem,
luce minus nono te Phoebe tenenti leonem.

Inscription qui est sur la porte du Palais à Verdun:

Hæc domus odit, amat, punit, conservat honorat
nequitiam, pacem, crimina iura, probos.

Albert II. de Hergis war, nach der Gallia christ. XIII, 120 u. f. vom Jahre 1189—1208 Bischof von Verdun; in einen hartnäckigen Kampf mit der Stadt Verdun gezogen, wurde er bei den Verhandlungen mit derselben meuchlerisch überfallen und durch einen Lanzenstofs von hinten getödtet 25. oder 26. Juli 1208. Auch die Gallia christ. a. a. O. gibt an: „corpus dicex in urbem revectum, in veteri choro cathedralis, quam mosaici operis pavimento instruxerat, conditum fuit. Cernitur etiamnum eius effigies pontificalibus idumentis exornata, circa quam legantur hi quattuor versus et ecce pater" u. s. f. Ob von dem Denkmal noch etwas erhalten, ist mir unbekannt. Das Mosaik ist jedenfalls zu Grunde gegangen.

II.

Satirisches Siegel eines vorgeblichen Bischofs von Pinon.

Die unter Nr. I erwähnte Handschrift der Metzer Stadtbibliothek Clerex Nr. 216, bietet sub Nr. 6 (p. 55, nachstehende Notiz:

Zu Pinon, einem Dorfe 2—3 Lieues von Laon, wurde ein Siegel gefunden, welches einen Affen mit Mitra, Bischofsstab, Pluviale, auf einem Throne zwischen zwei Löwen sitzend, darstellte. Die Umschrift lautete in gothischer Minuskel:

: le : seel : de : leuesque : de : la : cyte
de : pinon

Zu Pinon war nie ein Bischof. Wir haben es hier offenbar mit einem Spottsiegel zu thun, welches, der beigegebenen Abbildung nach zu urtheilen, dem Ausgang des 15. Jahrhunderts angehören durfte. Wäre es etwas junger, so könnte man an eine hugenottische Satire denken. So wenig wie daran, kann aber auch an eine albigensische Posse gedacht werden.

Italienischer Bischofsstab des XV. Jahrhunderts mit Kreidepaste-Verzierung.

Mit Abbildung.

Holzerne Gebrauchsgegenstände, wie Rahmen, Truhen, Schmuckkastchen mit aus geschlammter Kreide und Leim gebildeter Paste in erhabener Weise zu verzieren, war in Italien namentlich im XV. Jahrhundert eine sehr beliebte Dekorationsart. Am Meisten findet sie sich auf den fabrikmafsig hergestellten sogenannten Florentiner Kästchen, die ringsum und auf dem Deckel mit ornamentalen, noch viel haufiger mit figuralen Darstellungen religiöser und profaner Art geschmückt sind, in der Regel sehr mafsig kolorirt auf Glanzgoldgrund. An einem Bischofsstab mag diese Technik, welche sich für eigentliches Gerath minder eignet, selten zur Verwendung gekommen sein, daher der vorliegende um so mehr Beachtung verdienen (der übrigens nicht zu eigentlichem Hand-Gebrauche, sondern zu Begräbnifszwecken oder zur Ausstattung einer hölzernen Bischofsfigur bestimmt gewesen dürfte). Er ist von dem bekannten im Juni 1887 in Wien gestorbenen Professor Compars Hermann zur Zeit in Italien

gekauft worden und wird demnächst in Köln zur Versteigerung gelangen durch die Gebrüder Lempertz, welche die Güte gehabt haben, mir seine Veröffentlichung zu gestatten.

Dieser Bischofsstab, richtiger der allein erhaltene Obertheil desselben, in einer Höhe von 62 Centimeter, ist ganz aus Holz zusammengesetzt, geschnitzt, mit Kreide überzogen, vergoldet und bemalt. Die erhabenen Theile sind sämmtlich in Paste aus Formen, sei es von Thon wie bei den Siegburger Krügen, sei es von Gips oder Holz, aufgetragen und heben sich meistens farbig vom Goldgrunde, selten goldig von dunklem Grunde ab. Die Vergoldung bedeckt den ganzen Stab mit Ausnahme der Reliefigiguren, weswegen die Ornamente durchweg in transparenten Lasur-, die figürlichen Theile in Deckfarben polychromirt sind, als welche Weifs, Schwarz, Gelb, Grün und Roth abwechseln. Die farbige Wirkung ist eine ganz vortreffliche und das reich angewandte Gold verbindet alle Farben zu schönster Harmonie. Dabei ist dem Material des Stabes durchaus Rechnung getragen und der Holzcharakter in mustergültigster Weise gewahrt. — Diesem entspricht auch der ganze organische Aufbau. Er beginnt mit der runden Hülse, die von einem würfelartigen (mit ganz gleichen Wappenschildchen geschmückten) Knauf vermittelt, in den achtseitigen Kapellenbau übergeht, dessen acht Spitzgiebel mit Krabben verziert sind. Ein hübsches Kandelabermotiv, wie es Francesco Francia mit Vorliebe auf seinen Bildern und den dazu gehörigen Rahmen, Raphael in den Stanzen für den Schmuck der Pilaster verwandte, verziert die vier schmalen, je eine Evangelistenfigur die vier breiteren Flächen. Der aus diesem Oktogon sich entwickelnde, mit Schindelrippen und Kanneluren versehene Stab leitet zur Krümmung über, die ihre Windung in sieben sich verjüngenden, durch je eine Zacke geschiedenen Gliedern erreicht. Die Bekrönung besteht in einem liegenden Agnus Dei, dessen verstümmelte Kreuzfahne die einzige Verletzung am Ganzen bezeichnet. Den Ausläufer bildet ein Schlangenkopf, aus dessen Maul ein Schuppenschwanz herausragt. Sein Kreislauf umfafst das flache Vierpafsbild, welches den Mittelpunkt der Krümme bildet. Auf ihm ist beiderseitig ein Heiliger des Dominikanerordens mit Mitra dargestellt, und auch die sechs verschiedenen Heiligenfiguren und die oben angebrachte Taube als Sinnbild des hl. Geistes wiederholen sich auf der Vorder- und Rückseite der Kurvatur. Mag in dieser Wiederholung, wie in der stilistisch abgeschwächten schematischen Gestaltung der Figuren und in gewissem Sinne auch der Ornamente ein weiterer Hinweis nicht zu verkennen sein auf den etwas handwerks- und fabriksmäfsigen Betrieb dieser Dekorationsweise, ihre Schönheit und Brauchbarkeit erleidet dadurch nicht die geringste Einbufse. Florenz scheint die Hauptstätte dieser Verzierungsart gewesen zu sein, für die es übrigens auch in Deutschland selbst an viel älteren bis in die romanische Periode zurückreichenden Mustern (in Form von Laubwerk und animalischen Gebilden), und zwar auch auf Schmuckkästchen nicht fehlt. Den Höhepunkt erreichte sie am Schlusse des XV. Jahrhunderts, auf den offenbar auch unser Stab zurückzuführen ist, für dessen florentinische Heimath auch noch der Umstand sprechen dürfte, dafs die in seinem Wappen figurirende Lilie an ihm das Hauptverzierungsmotiv bildet.

Ausstellungen und Nachrichten.

I. Die vatikanische Ausstellung

ist eine ebenso eigenartige als gewaltige Kundgebung zu Gunsten der Würde und der Person des heiligen Vaters, eine grofsartige Manifestation der unbegrenzten Verehrung, die er auf dem ganzen Erdenrunde geniefst. Ueberaus glänzend und kostbar sind die Weihegaben, die, besonders von hohen Stiftern, gespendet, wie die prachtvolle Mitra vom deutschen Kaiser, zu seinem und seiner Nachfolger eigenen Gebrauche bestimmt sind, über alle Begriffe zahlreich und mannigfaltig diejenigen, die dem Papste zu Hülfe kommen sollen in seiner väterlichen Fürsorge für die kirchlichen Bedürfnisse der ganzen Welt. Bei jenen tritt mehr der künstlerische Gesichtspunkt in den Vordergrund, bei diesen mehr der praktische. Jene sind meistens von hervorragenden Künstlern ausgeführt, diese verdanken zum grofsen und grösten Theile ihre Entstehung dem Betriebe des Handwerks und der Fabrik, oder dilettantisirenden Kräften, die im Bewufstsein der erhabenen Bestimmung um so freudiger und hingebender sich bethätigten. — Eine kirchliche Welt-Ausstellung, wie sie niemals auch nur annähernd veranstaltet wurde, ist es, die einige Säle des Vatikans, sowie das zur Aufnahme dieser Unmassen von Geschenken eigens errichtete und geschickt ausgeschmückte Gebäude füllt, zugleich, worauf es hier vor Allem ankommt, eine kirchliche Kunst-Ausstellung, die bei richtiger Beurtheilung sehr lehrreich ist. Wollte man sie nämlich als einzigen Gradmesser betrachten für die Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst in den einzelnen Ländern, so würde man zu manchen unrichtigen Ergebnissen gelangen. Denn abgesehen davon, dafs manche und gerade sehr bedeutende kirchliche Künstler nicht blofs Architekten gar keine Gelegenheit gehabt haben, hier mitzuwirken, haben andere, den praktischen, vornehmlich auf die Zahl gerichteten Aufgaben gegenüber, die ihnen gestellt waren, die künstlerischen in den Hintergrund treten lassen müssen. Dazu kommt, dafs die Lösung dieser Aufgaben vielfach und zumeist von minder geübten und geschulten Händen versucht wurde, bei denen die Beherrschung des Stiles mit der oft sehr tüchtigen technischen Fertigkeit zu häufig nicht gleichen Schritt hält. Diese Leistungen erheben nicht den Anspruch, mit dem Mafsstabe der Kunst gemessen zu werden. — Trotz dieser Einschränkungen bietet die Ausstellung kein ganz unrichtiges Bild von dem kirchlichen Kunstschaffen in den einzelnen Ländern, besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik und Goldschmiedekunst, deren Erzeugnisse wegen ihrer allgemeinen Brauchbarkeit und leichten Versendbarkeit naturgemäfs den weit überwiegenden Bestandtheil bilden, einigermafsen auch auf dem Gebiete der Bildhauerei und Glasmalerei. Man spricht von 40000 Kaseln, die hier vereinigt sein sollen, von tausenden Kelchen u. s. w. Die zahlreichsten Beiträge haben Frankreich, Spanien, Italien geliefert, sehr reiche auch Belgien und Holland; minder stark, aber ernst und würdig sind Deutschland und Oesterreich vertreten. Die letzteren vier Länder sind zugleich diejenigen, deren Leistungen wesentlich den Eindruck der Strenge im Stile und der Nachahmung guter alter Vorbilder machen. Aus jedem Lande, welches an eine edle Vergangenheit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst anzuknüpfen vermag, ist ja mancher Gegenstand gekommen, der auf der Höhe künstlerischer Bedeutung in Stil und Ausführung steht. So hat Italien einen vortrefflichen holzvergoldeten Altar geliefert und reizende Intarsien aus Ebenholz und Elfenbein; Frankreich aufser der herrlichen Tiara im Stile des XIII. Jahrhunderts mit prächtigem Etuis, manche gute Bronzefiguren und Marmor-Arbeiten; Spanien unter anderem ein auf's Feinste durchgeführtes Buch; Portugal einen mächtigen Renaissance-Kelch. Aber allzu vereinzelt stehen unter den Geschenken dieser Länder die im Anschlusse an die alten Meister entstandenen Schöpfungen, fast verschwindend unter der Ueberfülle der nach Tausenden zählenden Gegenstände, für die ein bestimmter Stil durchweg nicht in Anspruch genommen werden kann. — Einen wesentlich anderen Eindruck macht die deutsche, österreichische, holländische, belgische Abtheilung. In ihren wichtigeren Beständen erscheint sie im Ganzen von dem richtigen Bestreben geleitet, die Eigenart der altdeutschen und ihr verwandten altflandrischen Kunst zu behaupten

Digitized by Google

und nicht abzuschwachen durch allerlei Konzessionen an die jetzt in Italien beliebten Formen. Diesem Bestreben verdankt manches Metallgerath seine treffliche Gestaltung: eine grofse Anzahl deutscher Kelche, eine mustergultige Auswahl österreichischer Monstranzen und Reliquiare, eine Reihe guter liturgischer Gefafse, die aus den Genter, Lütticher, Utrechter Werkstätten hervorgegangen sind. Die letzteren haben sich zur Herstellung eines vollständig ausgestatteten Altars vereinigt, der in der Form vollendet, im Dekor fast zu reich ist. Auf dem Gebiete der kirchlichen Stickerei zeichnet sich Deutschland durch Wahl und Korrektheit der Zeichnung, sowie durch Sauberkeit der Ausfuhrung vor allen andern Ländern aus, und die von Regensburg gestiftete und ganz mit der Nadel ausgefuhrte grofse Altarbekleidung verdient uneingeschränktes Lob. Sehr wohlthuend berühren die guten Muster, welche die von zahllosen deutschen Händen, sowohl in der Klosterzelle wie im Familienzimmer ausgefuhrten Leinenstickereien beherrschen. Sie bedürfen nur noch einiger Vervollkommnung und starkerer Verbreitung, um diesem so wichtigen Kunstzweige eine neue Bluthe zu sichern. — Möge gesteigerte Liebe zum hl. Vater, aber auch zur kirchlichen Kunst, die schone und dauernde Frucht dieser unvergleichlichen vatikanischen Ausstellung sein! H.

II. Die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien der Vergangenheit,

welche unter dem Protektorate des Hochwürdigsten Herrn Erzbischofs Dr. Philippus Krementz ein aus zwolf Mitgliedern geistlichen und weltlichen Standes bestehendes Komitee für die Zeit vom 11. Oktober bis 24. November 1887 in den Raumen der koniglichen Gewebesammlung zu **Krefeld** veranstaltete, hat bis jetzt den gewunschten Erfolg gehabt. Sie bestand gemafs dem 39 Seiten umfassenden Katalog aus 158 Gegenständen, und bot in diesen eine nahezu vollstandige Geschichte der wichtigsten liturgischen Gewandstucke vom X. bis in's XVIII. Jahrhundert. Trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit und der kurzen Dauer reichte der Besuch von Nah und Fern vollauf hin, um die durch die Anschaffung von mehreren grofsen Vitrinen erheblich gesteigerten Unkosten zu decken. Die Früchte dieser Ausstellung beschranken sich aber nicht auf die durch diesen vorubergehenden Besuch erreichte Verbreitung von Kenntnissen auf dem so wichtigen Gebiete der kirchlichen Paramentik. Dank der vom Komitee getroffenen Fürsorge, dafs von den hervorragendsten der ausgestellten Gegenstände durch den Hofphotographen Anselm Schmitz in Köln bei Hundert guter photographischer Aufnahmen gemacht sind, und dafs eine Art von Jury für die Herstellung kirchlicher Gewander in Bezug auf Material, Muster und Ausschmückung mafsgebende Gesichtspunkte aufgestellt hat, ist der Ausstellung ein dauernder Erfolg gesichert. Die von der Jury erlassenen Resolutionen sind längst durch die öffentlichen Blatter mitgetheilt worden und bedürfen hier wohl keiner Wiederholung. Dafs sie trotz ihrer knappen Fassung nicht ohne Eindruck geblieben sind, beweisen namentlich die Bemühungen der Fabrikanten und Paramentenhandler, ihnen zu entsprechen. — Nicht minder grofse Hoffnungen knüpfen sich an die zum Theil in grofsem Mafsstabe aufgenommenen Photographien. Von diesen werden bereits zwei für den Lichtdruck vorbereitet, um unsere nachsten Hefte zu schmücken. Es handelt sich um den als ältestes datirtes Erzeugnifs der Figurenweberei in Deutschland höchst merkwurdigen Altarbehang aus dem Regensburger Dome, welchen Domkapitular Dr. Jacob besprechen wird, sowie um das herrliche goldgestickte Antependium aus dem Kloster Kamp, welches zu den edelsten und nachahmungswürdigsten Nadelarbeiten der vornehmlich mustergültigen frühgothischen Periode gehört. Eine eingehende Beschreibung soll seine stilistische und technische Bedeutung darlegen, wie die „Zeitschrift" überhaupt beflissen sein wird, der kirchlichen Paramentik, für die sich jetzt so viele Hande regen, eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen durch Vorführung einfacher aber korrekter Muster und durch entsprechende Belehrungen und Anweisungen. — Dem Vernehmen nach ist Konservator Schulze damit beschaftigt, über die dem XIV. und XV. Jahrhundert angehörigen gewebten „kölnischen Borten", die auf der Ausstellung besonders reich vertreten waren, das geschichtliche und technische Material in einer Broschüre zusammenzustellen — eine höchst dankbare Arbeit, die des besten Erfolges auch in praktischer Hinsicht gewifs sein darf. *o*

III. Die retrospektive Ausstellung,

welche, mit der Weltausstellung verbunden, zu **Brüssel** in den Raumen des „Grand concours international" stattfinden wird, soll am 3. Mai d. J. eroffnet und am 31. Oktober geschlossen werden. Mit Ausnahme der Gemalde und gedruckten Bucher sollen auf ihr alle alten Kunstzweige vertreten sein. Den Glanzpunkt wird ohne Zweifel die Abtheilung für die kirchliche Goldschmiedekunst bilden, für die auch eine Vereinigung aller in Belgien vorhandenen grofsen Reliquienschreine, sowie sammtlicher Werke des beruhmten Frater Hugo (in der Abtei Oignies im Anfange des XIII. Jahrhunderts) in Aussicht gestellt wird. Vereinzelt sind diese, wie viele andere Erzeugnisse des alten belgischen Goldschmiedegewerkes schon wiederholt vorgefuhrt worden namentlich auf den Ausstellungen zu Mecheln 1864, Brussel 1880, Luttich 1881, in ihrer Gesammtheit aber werden sie in diesem Jahre zum erstenmal erglänzen. Auch für die Dinanderie, d. h. für das vornehmlich in Dinant angefertigte hochbedeutsame Kupfer- und Messinggeräth, sowie für die Fayencen von Brussel und Delft, für die Porzellane von Tournai wird möglichste Vollstandigkeit erstrebt. — Auch den „Kulturbildern" soll — wohl zum erstenmal in Belgien — ihr Recht werden, indem in einer Kapelle die kirchliche Kunstthatigkeit der gothischen Periode, in mehreren Zimmern das profane Kunstschaffen der folgenden Epochen zum Ausdruck gelangen soll. — Aufserdem werden die beiden Brüder Henri und Louis Siret aus ihren beruhmten Ausgrabungen im Sudosten von Spanien, welche eine bis dahin in der prähistorischen Alterthumskunde ganz unbekannte „Silber-Zeit" zu Tage gefordert haben, die hervorragendsten Fundstucke ausstellen. — Endlich soll ein eigener Saal von den in den letzten Jahren aus den alt-christlichen Begrabnifsstatten Oberagyptens so zahlreich gewonnenen Geweben und Stickereien eine grofse Sammlung aufnehmen. Hoffentlich wird sie einiges Licht verbreiten helfen über die Anfange der figurirten Weberei, die der Aufklärung in so hohem Mafse bedurftig ist. Rd.

Die „Gilde de St. Thomas et de St. Luc."

Unter allen auf unserem Kontinent bestehenden Vereinen zur Forderung der bildenden Kunste, insbesondere der Baukunst, hat wohl keiner bis jetzt Bedeutenderes und Erfreulicheres erzielt, als die in Belgien durch den Baron Joseph Béthune und dessen Freunde gegrundete „Gilde de St. Thomas et de St. Luc." Zum Theil ist dieser Erfolg den Ausflugen beizumessen, welche die Mitglieder der Gilde in jedem Jahre nach Orten hin unternehmen, welche durch ihre Kunstdenkmaler ein besonderes Interesse beanspruchen. Soeben ist in dem rühmlichst bekannten Verlage von Desclée der Bericht über den zwanzigsten Ausflug erschienen. Derselbe erstreckte sich auf Châlons sur-Marne, Laon, Noyon, Pierrefonds, Reims und Soissons, alles Orte, welche den Kunstfreunden reichen Stoff zur Besichtigung und Besprechung darboten. Daruber wird nun in einem Quartbande von nicht weniger als 133 Seiten, welchen 18 Bildtafeln beigegeben sind, Bericht erstattet. Mit den Erörterungen über Wahrgenommenes findet sich vielfach das Ergebnifs eingehender Forschungen verbunden, zu welchen besichtigte Kunstwerke den Anlafs gaben. — Die auf die Besichtigungen folgenden sehr belebten Besprechungen der Reisegenossen sind um so lehrreicher, als sich letzteren meist am Orte wohnende Alterthumskenner beigesellt haben. Unter den Abbildungen erscheinen die der Standbilder am Westportal der Kathedrale von Reims, eines marmornen Grabdenkmals einer Johanna von Flandern zu Laon und von einem, der zuvor genannten Kathedrale angehörenden, kunstreichen Teppiche auch um deswillen besonders bemerkenswerth, weil solche hier zum erstenmal veröffentlicht sind. Den Schlufs des Buches bildet eine Abhandlung über in der Kathedrale und der Kirche St. Remi zu Reims in grofser Zahl befindliche alte Teppiche. A. R

Die goldene Bulle des Kaisers Sigismund.

Dier hier abgebildete goldene Bulle des Kaisers Sigismund ist an der Privilegienbestätigung für die Stadt Köln vom 10. Mai 1434 Haupt-Urk.-Archiv Nr. 11018, mit rother Seidenkordel befestigt. Avers: Bild des thronenden Kaisers mit zweireihiger Umschrift: SIGISMVNDVS DEI GRA ROMANORV IMPERATOR SEMP AVGVST AC HVNGARIE BOHEMIE DALMACIE CROACIE Z. REX. Revers: AVR EA · R OMA im Thorbogen des Gebäudes; Umschrift:

Roma · caput · mundi · regit · orbis · frena · rotundi.

Durchmesser: 6,70 cm., Stärke 0,6 cm.

Köln. Dr. L. Korth.

Bücherschau.

Royal Institute of British Architects. Transactions.

Vol. III. New Series. London. 9 Conduit Street, Hanover Square. 1887.

Die bekannte Scheu der Engländer vor bureaukratischer Vielregiererei tritt uns auch auf dem Gebiete der Kunst, insbesondere auf dem der Architektur, entgegen. Eine hierarchisch gegliederte und titulirte Schaar von Baubeamten findet sich jenseits des Kanals nicht. Ebensowenig gibt es in England vom Staate gegründete und unterhaltene Unterrichtsanstalten für Baubeflisssene, staatliche Prüfungen und Patente auf Grund derselben. Dennoch aber führen die Engländer immer noch Bauwerke jeder Art aus, welche hinter den unsrigen jedenfalls nicht zurückstehen, meines Dafürhaltens dieselben sogar durchweg, namentlich in ästhetischer Beziehung, übertreffen. Eine eingehende Beantwortung der Frage, wie dies zu erklären ist, würde hier viel zu weit führen; es sei eben nur auf eine Veranstaltung hingewiesen, welche für die Klarstellung dieser Frage gewissermafsen grundlegend ist. Ich meine das Royal Institute of British Architects. Im Jahre 1834 gegründet, erhielt dasselbe durch königliche Verordnung Korporationsrechte. Staatlicherseits ward ein Lokal gewährt; im Uebrigen bildet sich das Vereinsvermögen aus Eintrittsgeldern und Jahresbeiträgen der Mitglieder, sowie aus freiwilligen Zuwendungen. Die Mitglieder zerfallen in ordentliche Ehrenmitglieder (Honorary fellows), eine Art von Patronat übende Personen aus der hohen Gesellschaftsklasse, an deren Spitze zur Zeit zwei königliche Prinzen stehen; deren Zahl beträgt dermalen 13. Sodann folgen die ordentlichen Mitglieder (Fellows), Architekten von Beruf, welche während mindestens 7 Jahren praktizirt haben müssen. Beim Eintritt haben dieselben 5 Guineen, an Jahresbeiträgen deren 4 zu entrichten; zur Zeit beläuft sich deren Zahl

auf 428. Eine fernere Kategorie bilden die Ehren-Gesellschafter (Honorary Associates), Freunde und Förderer der Kunst (z. Z. 89). Dieselben zahlen nach erfolgter Aufnahme 4 Guineen, wovon die Hälfte dem Bibliothek-Fond zufällt. Die vierte Mitgliederklasse besteht aus Gesellschaftern (Associates), zur Zeit 681. Es sind dies Baubeflissene, im Alter von mindestens 21 Jahren. Sie müssen eine längere Lehrzeit und eine Prüfung durch eine Kommission des Institutes bestanden haben. An Eintrittsgeld haben sie 4 Guineen, an Jahresbeitragen deren 2 zu entrichten. Den Schlufs des Mitgliederverzeichnisses bilden die auslandischen korrespondirenden Ehrenmitglieder, dermalen 52 an der Zahl, wovon 20 auf Frankreich, 7 auf Deutschland kommen. Mit der besonderen Pflege der zum Bereiche des Institutes gehörenden Wissenszweige sind sechs, aus je 21 Mitgliedern bestehende Abtheilungen betraut.

Das vorstehend Mitgetheilte wird schon genügen, um sich von der Grofsartigkeit der in ihrer Art einzigen Genossenschaft einen Begriff zu machen. Ueber deren überaus zweckmafsige, wenngleich vielgliedrige Organisation, ihre Geschichte und ihre bisherigen Leistungen, ihre Sammlungen, die von ihr ausgegangenen Konkurrenzen, Reisestipendien u. s. w. gewährt ein jahrlich erscheinender, für Nichtmitglieder zu 2½ Mark käuflicher Vereinskalender genaueste Auskunft. Als eigentliches Organ des Institutes dient das, während der Sitzungsmonate November bis Juni monatlich zweimal, sonst einmal erscheinende „Journal of Proceedings", welches über die Berathungen des Vorstandes berichtet und sonstige auf den Vereinszweck bezügliche Mittheilungen bringt.

Den Glanzpunkt der Veröffentlichungen des Institutes bildet ein den Titel „Transactions" (Verhandlungen führender Jahresbericht. Der vorliegende, in der Ueberschrift dieser Besprechung bezeichnete, bildet den dritten Band einer nach dem fünfzigjahrigen Bestehen des Vereins begonnenen neuen Serie. Es ist ein 245 Seiten befassender Quartband mit 45, zum Theil doppelten Bildtafeln und einer grofsen Zahl dem Text einverleibter Abbildungen. Alles an dem Buche trägt das Gepräge gediegener Eleganz an sich, ohne irgendwie auf Effekt abzuzielen. Der Band gibt sich durch die Numerirung der Artikel u. s. w. als eine Fortsetzung der beiden vorhergegangenen zu erkennen. Von dem reichen Inhalte letzterer seien hier nur die illustrirten Abhandlungen, beziehlich Berichte über Kuppelbau, über Semper's Handbuch: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", über die mittelalterlichen Bauten in Wisby auf Gothland, über römische Baureste aus Afrika und japanische Architektur hervorgehoben. Besonders reichhaltig in jeder Beziehung ist der vorliegende dritte Band. Zunächst bietet ein Artikel von Sellier über die Geschichte der monumentalen Polychromie, im Hinblick auf die dermalen in stetiger Zunahme begriffene Hinneigung zu farbiger Ausschmückung von Bauten, zugleich praktisches Interesse dar. Demselben reiht sich eine sehr gründliche Erörterung über die ursprüngliche Bemalung der Facade des im 15. Jahrhundert erbauten venetianischen Palastes Ca'd'oro (Casa d'oro, goldenes Haus) an. Die darauf folgenden, auf einer Reise in Frankreich und Italien entworfenen Skizzen, meisterhafte Abbildungen von Einzelheiten gothischen Stils, sind grofsentheils der Kathedrale von Amiens, der Vorläuferin unserers Kölner Domes, entnommen; aufserdem werden Abbildungen der Hauptseite der Kathedrale von Reims und des prächtigen, spätgothischen Thurmes über dem Vierungsfelde der ebenwohl unserem Dome nahe verwandten Kirche St. Ouen in Rouen gegeben. Eine Abhandlung von Mr. Brinkley über die bauliche Verwendung des Marmors bei den Alten schliefst mit der Aufzahlung von 46 in Europa, Asien und Afrika befindlich gewesenen Brüchen zur Gewinnung jenes Materials. Unter 7 beigegebenen Bildtafeln tritt besonders das in verschiedenartigstem Marmor erglänzende Innere einer in eine Moschee verwandelten Kirche in Konstantinopel hervor. Ueber die Verwendung des schlichtesten Baumaterials, gebrannter oder in der Sonne getrockneter Erde (Mud-Architecture), in Asien, namentlich Persien, gibt ein gleichfalls durch Abbildungen illustrirter Artikel von W. Simpson Auskunft. Weiter wird über die bedeutendsten Bauwerke Dalmatiens (Spalato, Zara, Trau u. s. w.) gehandelt, demnächst die Wohnung eines japanesischen Grofsen uns vorgeführt, zwischendurch wieder Skizzirtes nach englischen Bauten aus dem Mittelalter und ein Vorschlag zur Entwässerung des Londoner Parlamentshauses mit Abbildungen von diesem Zwecke dienenden Maschinen. Die bei uns zu Lande noch sehr im Dunkeln gelassene Frage,

wie während des Mittelalters das Bauwesen geleitet und beaufsichtigt ward, wird in einer 28 Seiten befassenden Abhandlung von Wyatt Papworth, welche an früher darüber Erschienenes sich anschliefst, für England urkundlich beleuchtet. Der Verfasser zieht die Steinmetzengenossenschaften und damit Zusammenhangendes, das legendarische nicht ausgenommen, in den Bereich seiner Untersuchung. Nachweislich bestanden schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts förmlich organisirte Steinmetzengenossenschaften in England, ob unter der Obergewalt einer Haupthütte, ist zweifelhaft. Wie gründlich und vielseitig die Forschungen Wyatt's waren, zeigt schon das über 400 Namen aufführende Verzeichnifs von Bauleitern und von sonstigen in der Abhandlung erwähnten Personen, welches letzterer beigefügt ist. Den Schlufs des Bandes bildet ein Artikel des verstorbenen Architekten William Burgess, eines der genialsten Gothiker Englands, über das Zeichnen der mittelalterlichen Baumeister. Dem Texte sind 6 Faksimile's beigegeben, darunter der öfters publizirte Plan von St. Gallen und ein sehr denkwürdiger, normannischer eines Baukomplexes zu kirchlichen Zwecken für Canterbury auf einer dreifachen Bildtafel. Burgess meint, unsere, im Uebrigen so weit fortgeschrittenen Bauzeichner sollten sich an der Energie, der Einfachheit und der Festigkeit ihrer Kollegen des XIII. Jahrhunderts ein Muster nehmen.

Ich glaube, mich hier auf die vorstehenden Hindeutungen beschränken zu mussen; aus denselben wird aber wohl schon erhellen, wie viel Schätzbares in Wort und Bild die lange Reihe von Bänden ähnlicher Art wie der besprochene in sich beschliefst, zumal wenn man noch in Betracht zieht, dafs deren Inhalt stets eine vorgangige Prüfung durch bewährte Kenner zu bestehen gehabt hat. In keiner Bibliothek unserer Kunstunterrichtsanstalten sollte das Werk fehlen. Ueberhaupt wäre den deutschen Baubeflissenen zu rathen, dafs sie ihre Blicke und ihre Schritte vorzugsweise nach England hinrichteten, statt nach Italien, von woher sie gewöhnlich einen charakter- und vaterlandslosen Mode-Elkektizismus mitbringen, der, mangels einer prinzipiellen Grundlage, eines festen Ausgangs- und Zielpunktes, nothwendig zur Anarchie auf dem Stilgebiete führt.

Köln. A. Reichensperger.

Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine kunsthistor. Studie von Karl Walcher. Mit 4 Abbildungen in Lichtdruck. Stuttgart 1887. W. Kohlhammer. IV u. 28 Seiten.

Gerne bringe ich diese fleifsige und schön ausgestattete Schrift hier zur Anzeige. Sie zeigt an einem neuen Beispiel, dafs selbst in den letzten Jahrzehnten das Verständnifs für die Kunst des Mittelalters noch nicht weit genug verbreitet ist, um hervorragende Schöpfungen desselben vor Verschleppung aus dem Heiligthum zu bewahren, in dessen Dienst eine bessere Zeit sie gestellt hatte. Dann aber macht die Schrift uns in so eingehender und liebevoller Weise mit einigen Perlen der Malerei bekannt, dafs dem Verfasser dafür eine öffentliche Anerkennung gebührt. Von den Bildern stammen die beiden Altarflügel nachweislich, die Predella höchst wahrscheinlich von dem Hochaltar in Unter-Drackenstein (O.-A. Geislingen). Die ersteren wurden in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre (!) einem Tüncher für „Ausmalung" der Kirche an Zahlungsstatt übergeben, die letztere diente Maurern als Gerüstbrett, ohne dafs sich ermitteln liefs, wie dieselben in deren Besitz gekommen waren. Die Predella (22 cm. h., 164 cm. br.) zeigt die Brustbilder des Heilandes und der durch gothische Minuskelbeischrift in den Nimben gekennzeichneten zwölf Apostel in Tempera auf Gipsgrund ungemein schön ausgeführt. Die beiden Altarflügel (143 cm. h., 92 cm. br.) zeigen aufsen direkt auf das Holz gemalt die wenig belangreichen Darstellungen der Kreuzerfindung und der Kreuzerhöhung, auf den Innenseiten aber auf Gipsgrund (für das Figürliche) den hl. Johannes Evang. und S. Sebastian bezw. den hl. Johannes Bapt. und S. Andreas mit den knieenden kleineren Darstellungen der Stifterin bezw. des Stifters in vorzüglicher Ausführung und Erhaltung unter reich geschnitztem, vergoldetem Mafswerk. Die mit Sorgfalt und grofser Sachkenntnifs geführte Untersuchung des Verfassers macht es wahrscheinlich, dafs die Predella von einem Vorgänger des Barth. Zeitblom, der Flügel mit S. Joh. Bapt. und S. Andreas von diesem Künstler, der andere mit S. Joh. Ev. und S. Sebastian von Martin Schongauer gemalt sei, der nachweislich zu der Ulmer Schule in Beziehung stand und für das wenige Stunden von Drackenstein entfernte Klarissinnen-Kloster von Söflingen bei Ulm

Digitized by Google

ein Bild gemalt hat. Vgl. W. Schmidt, M. Schongauer S. 28 in Dohme „Kunst und Kunstler" I.

Bei der vom Verfasser im ganzen bewiesenen Objektivität will ich wegen einzelner Sonderbarkeiten mit ihm nicht allzusehr rechten. Dahin gehören u. a. die Deuteleien S. 20, Alinea 8, 9 und 10 und der Versuch, den tiefen Ernst des Christuskopfes der Predella damit zu erklaren, dafs letztere für einen Marienaltar bestimmt gewesen sei, an welchem das strenge Antlitz des Sohnes für die holdselige Milde der Mutter Gottes als Folie habe dienen müssen (S. 6). Den richtigen und sachgemafsen Erklarungsgrund gibt er später selbst S. 18 und 20.

Die äufserst sorgfältig von einer nicht genannten Kunstanstalt ausgeführten Lichtdrucktafeln lassen die kunstgeschichtlich hohe Bedeutung der Gemalde deutlich erkennen.

Viersen. Aldenkirchen.

Von **Münzenberger's** hochst opfer- und verdienstvollem **Altarwerk** „Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands", Frankfurt a. M., Kommissionsverlag von A. Fösser Nachf., Folio" sind bereits 5 Lieferungen von je 24 Seiten und 10 Lichtdrucktafeln à 6 Mark erschienen. In ihnen hat der Verfasser den christlichen Altar und seine einzelnen Theile in ihrer Entwickelung von der altchristlichen Periode bis ungefähr an den Schlufs des Mittelalters in Deutschland verfolgt, vornehmlich von der Absicht geleitet, auf die neuen Altarbauten einen heilsamen Einflufs auszuüben durch Hervorhebung der Vorzüge, welche den alten eigen sind im Aufbau, in der Ausstattung, in der Bemalung. Um das bezügliche Material vollständig und genau kennen zu lernen, hat der Verfasser keine Mühen und Opfer gescheut. Seiner ohnehin schon übermäfsig besetzten Zeit hat er die forcirtesten Touren abgerungen, auf denen er innerhalb der weiten Grenzen des alten deutschen Reiches, namentlich in den vorwiegend protestantischen Kreisen Mittel- und Norddeutschlands persönlich Nachforschungen angestellt hat. Staunenswerth sind die Resultate, die er ihnen verdankt, in dem er weit über 2000 mittelalterliche Altäre aufgesucht, ungefähr ein Drittel derselben photographisch hat abbilden lassen, selbstverständlich unter ganz enormen Kosten. Die Früchte seiner zum Theil höchst überraschenden Beobachtungen und Studien bietet er in dem gründlichen Text, die besten der photographischen Aufnahmen in den meistens ganz vortrefflichen Lichtdrucktafeln. Beide ergänzen sich vorzüglich und bieten nicht nur den Archäologen, sondern auch allen sonstigen Interessenten, namentlich den Geistlichen und den ausübenden Künstlern eine reiche und durchaus zuverlässige Quelle der Belehrung und die besten Anhaltspunkte für die Neuschöpfungen auf diesem der Reform so überaus bedürftigen Gebiete. — In zwei weiteren Lieferungen will der Verfasser die Entwickelungsgeschichte zum Abschlusse bringen. An sie soll eine Zusammenstellung und kurze Beschreibung sämmtlicher noch vorhandener Altäre sich anschliessen unter Berücksichtigung ihrer Art, Zeit, Meister u. s. w., also eine ungemeine Bereicherung des bezüglichen Wissensschatzes. — Den Schlufs des Werkes soll eine Zusammenfassung der Resultate bilden, die sich in kunsthistorischer, stilistischer, liturgischer, ikonographischer, legendarischer Beziehung ergeben, also eine höchst dankbare Bekrönung des verdienstlichen Unternehmens.

Rd.

Anmerkungen.

Die **Initiale A** S. 1 ist dem Kodex 163 der Kölner Dombibliothek entnommen, die in ihren Anfängen bis in die Zeit des ersten Erzbischofs von Köln Hildebold (785—819) zurückreicht und bekanntlich durch folgenden Artikel des Friedensvertrages mit Hessen-Darmstadt vom 3. September 1866 wiedergewonnen wurde: „Die vor dem Jahre 1794 in der kölnischen Dombibliothek befindlich gewesenen, zur Zeit in dem grofsherzoglichen Museum und der grofsherzoglichen Bibliothek aufbewahrten Bücher, Handschriften und Inventarienstücke werden der Regierung Sr. Majestät des Königs für das Domkapitel zur Verfügung gestellt." Sie umfafst 218 Bände, die durch Jaffé und Wattenbach eine sorgfältige Katalogisirung erfahren haben (Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis Codices manuscripti. Berolini 1874). Mehrere Codices, besonders des X. bis XII. Jahrhunderts, sind mit herrlichen Miniaturen ausgestattet, von denen bisher nur einzelne veröffentlicht sind, so dafs unsere Zeitschrift ihnen noch manche Perle zu entnehmen hat. Aufserdem liegt in ihnen geborgen ein nur wenig bekannter und noch weniger benutzter höchst kostbarer Schatz von Initialen des IX. bis XIV. Jahrhunderts, der allmählich in unserer Zeitschrift veröffentlicht werden soll, indem jedes Heft wenigstens eine derselben bringen wird, und zwar auf Grund photographischer Aufnahme, also der zuverlässigsten Nachbildung. Der vorliegende Grofsbuchstabe, der den prachtvoll geschriebenen Pergamentkodex in Folio mit „Josephi Antiquitatum libri XIV—XX" eröffnet, bezeichnet den Höhepunkt der Pflanzenornamentik in der Kalligraphie um die Mitte des XII. Jahrhunderts. Den Grund bildet ein stumpfes Grün, ein kräftiges Roth den Kern der trotz des dichten Rankengeflechtes stark markirten Balken, sowie die Umsäumung der Ranken und der fein stilisirten Blätter, die sich von dem blauen Grunde der sie umgebenden Voluten vorzüglich abheben. — So eröffnet die in Zeichnung wie in Färbung mustergültige Initiale unsere Serie von Beiträgen zur Geschichte der mittelalterlichen Buch-Ornamentik und damit zum vorbildlichen Material für die Ausstattung von Gedenkblättern, Adressen und dergl., welche durch die festlichen Veranlassungen und Veranstaltungen unserer Tage so oft verlangt und so selten in befriedigender Weise ausgeführt werden.

ANERKENNUNG UND EMPFEHLUNG
DER
„ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST"

haben bereits Mehrere der Hochwürdigsten Herren Bischöfe Deutschlands auszusprechen geruht, wofür Hochdenselben der ehrerbietigste und wärmste Dank hiermit auch öffentlich ausgedrückt wird.

1. Der Hochwürdigste Bischof von Rottenburg, Herr Dr. Carl Joseph von Hefele,

erklärt in einem längeren Schreiben vom 27. März, „das Erscheinen der Zeitschrift freudig zu begrüfsen, sie mit den besten Segenswünschen zu begleiten und dem Klerus zu empfehlen".

2. Der Hochwürdigste Bischof von Hildesheim, Herr Dr. Wilh. Sommerwerck gen. Jacobi,

läfst durch Brief vom 28. März seine besonderen Sympathieen für das Unternehmen ausdrücken.

3. Der Hochwürdigste Bischof von Fulda, Herr Dr. Joseph Weyland,

lafst in dem „Kirchl. Amts-Blatt für die Diözese Fulda" Nr. 7 vom 3. April durch sein „General-Vikariat" auf die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" unter Mittheilung ihres Zweckes und ihrer Satzungen aufmerksam machen und die lange Anzeige schliefsen mit den Worten: „Wir glauben dem Hochwürdigen Diözesanklerus das Unternehmen warm empfehlen zu sollen im Interesse der allseitigen Pflege kirchlichen Lebens und wenn der Einzelne bei den vielen Bedürfnissen, welche die wissenschaftliche Weiterbildung an ihn stellt, nicht im Stande sein möchte, allein die Zeitschrift zu halten, kann dies vielleicht in Gemeinschaft von mehreren Mitlesern ausgeführt werden."

4. Der Hochwürdigste Bischof von Trier, Herr Dr. Felix Korum,

hat durch „das Bischöfliche General-Vikariat" unter dem 3. April im „Kirchl. Amtsanzeiger für die Diozese Trier" Nr. 8 vom 8. April „der Hochwürdigen Geistlichkeit die Zeitschrift angelegentlich empfehlen" lassen unter weitläufiger Darlegung ihres Bedürfnisses und ihrer Wichtigkeit, sowie unter Betonung des Vertrauens, welches die Verlagsanstalter verdienten. „Von der Aufnahme", so schliefst die warme Empfehlung, „und von der Theilnahme, welche die Zeitschrift durch Uebernahme des Abonnements findet, wird es abhängig sein, was dieselbe zu bieten und zu leisten im Stande ist, und ob sie den Zwecken und Zielen in vollem Mafse zu entsprechen vermag, welche bei der Gründung derselben in's Auge gefafst sind."

5. Der Hochwürdigste Erzbischof von Köln, Herr Dr. Philippus Krementz,

erläfst unter dem 7. April im „Kirchl. Anzeiger für die Erzdiözese Köln" Nr. 8 vom 15. April folgendes Anschreiben:

„Allseitig wurde seit Jahren eine Zeitschrift ersehnt, welche dem jetzigen Standpunkt der Forschung entsprechend die Kenntnifs und die Würdigung der christlichen und besonders der kirchlichen Kunst zu verbreiten, zu fördern und zu vertreten geeignet und dabei zugleich darauf bedacht sei, sowohl den ausübenden Künstlern und Kunsthandwerkern, als namentlich Allen, welche sowohl auf die Herstellung bestehender Kirchen und kirchlicher Gegenstände, als auf den Bau neuer Kirchen und die Beschaffung ihrer innern Ausstattung berufen sind, praktische Anweisungen und Fingerzeige zu bieten. Freudig begrüfsen wir deshalb die Zeitschrift für christliche Kunst, welche unter der Redaktion des Domkapitulars Alexander Schnütgen in dem

Digitized by Google

Verlage von L. Schwann in Düsseldorf soeben zu erscheinen begonnen hat, als ein Unternehmen, welches jenem langgehegten Wunsche zu entsprechen beabsichtigt. Der Herausgeber und die Mitglieder des Vorstandes bieten die Gewähr, dafs diese Zeitschrift ihre Aufgabe in richtigem Geiste und in praktischer Weise auffassen und erfüllen wird und dafs sie auf die Belebung und die Pflege der christlichen und insbesondere der kirchlichen Kunst einen heilsamen Einfluss auszuüben berufen ist. Wir tragen deshalb kein Bedenken, dieselbe dem hochwürdigen Klerus und den Kirchenvorständen angelegentlich zu empfehlen und bemerken, dafs, wo die Verhältnisse dies als angemessen und wünschenswerth erscheinen lassen, die Uebernahme des Abonnements auf die Kirchenkasse Unserseits eine Beanstandung nicht erfahren wird."

6. Der Hochwürdigste Bischof von Würzburg, Herr Dr. Franz Joseph von Stein,

läfst unter dem 12. April durch sein General-Vikariat den „Ausdruck der Freude" über das Entstehen der Zeitschrift übermitteln und die Bemerkung beifügen, „dafs die Vorstände des Priesterseminars bereits instruirt sind, bei ihren Vorlesungen über Liturgik in Verbindung mit kirchlicher Kunst auf dieselbe empfehlend hinzuweisen."

7. Der Hochwürdigste Bischof von Ermland, Herr Dr. Andreas Thiel,

theilt durch Schreiben vom 14. April mit „durch Erlafs von demselben Tage, der in der Mai-Nummer des amtlichen Pastoralblattes publizirt werde, die Zeitschrift nicht blofs dem Klerus seiner Diözese zum Einzel-Abonnement empfohlen, sondern auch verordnet zu haben, dafs jedes Dekanat ein Exemplar auf Kosten der betreffenden Kirchenkasse bestelle." Hochderselbe schliefst mit den Worten: „Ich begrüße dieses neue Unternehmen mit grofser Freude und hoffe, dafs es zur weiteren Entwickelung der christlichen Kunst wesentlich beitragen und unserer hl. Kirche wesentliche Dienste leisten werde."

II. Goldene Bulle des Kaisers Friedrich III.

an der Privilegienbestätigung für die Stadt Köln vom 5. Juni 1452 (Haupt-Urk.-Archiv Nr. 12416) befestigt mit grün und rother Seidenkordel. Avers: Bild des thronenden Kaisers, rechts die Wappen des Reichs (Doppeladler) und Oesterreichs, links die von Steier und Tirol, zweireihige Umschrift: Fridericus · dei gra · Romanor imperа · e · semper · augs · Austrie · Stirie · Karinthie · et · A · E · I · O · U || Carniole · dux · | comesq · Tirolis · Revers: AVR | EA · R | OMA im Thorbogen des Gebäudes, über demselben A · E · I · O · U; Umschrift: Roma · caput · mundi · regit · orbis · frena · rotundi.

Durchmesser: 7,50 cm., Stärke 0,8 (jedoch sind die Platten in der Mitte stark zusammengepreßt.)

Digitized by Google

Abhandlungen.

Das Karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters.

Von Stephan Beissel.

Bis tief in's Mittelalter hinein benutzte der Bischof oder der Priester bei der Feier der heil. Messe nicht wie heute nur ein Buch, in dem sich alles Nöthige zusammengestellt findet, sondern wenigstens drei Handschriften. Die Gebete und den Kanon entnahm er einem Sakramentar, die Epistel einem Kodex, welcher je nach Bedürfnifs das alte Testament oder die Briefe der Apostel enthielt, das Evangelium entweder einem Manuskript, worin die vier Evangelien standen, oder in späteren Jahrhunderten einem Buche, in dem die einzelnen, an bestimmten Tagen zur Verlesung kommenden Evangelienabschnitte eingetragen waren. Das an Kunstschätzen noch immer so reiche Aachener Münster besitzt aufser der in jüngster Zeit ausführlich beschriebenen Ottonischen Evangelienhandschrift einen ältern sogenannten „Karolingischen Kodex", dessen sich ehedem der Priester und der Diakon bei der Feier der hl. Messe zum Absingen des Evangeliums bedienten. Versuchen wir, ihn so zu beschreiben, dafs jene Leser, welche mit der Einrichtung ähnlicher Handschriften nicht vertraut sind, dieselben kennen lernen, andererseits aber das bis dahin wenig beachtete Buch auch den Fachgelehrten bekannt wird.

Die Evangelienbücher des Mittelalters zerfallen, wie schon angedeutet, in zwei Arten. Sind in ihnen die vier Evangelien vollaus der Reihe nach eingetragen, so nennt man sie Evangeliare; enthalten sie nur die Perikopen, so heifsen sie Evangelistare. Das in Rede stehende Evangeliar zerfällt nun, wie alle Bücher dieser Art, in drei, der Ausdehnung nach freilich sehr ungleiche Theile. Der erste dient als Einleitung zu den vier Evangelien, welche den zweiten ausfüllen, der dritte bietet ein Verzeichnifs der in der Messe zu verwendenden Evangelienabschnitte und zeigt an, wo der Priester oder Diakon sie für den betreffenden Tag zu suchen hat. Die Abfassung dieses, „Comes" genannten Verzeichnisses wird oft in den Handschriften dem hl. Hieronymus zugeschrieben. Ob mit Recht und in wie weit, bleibt noch zu untersuchen. Sicherlich können indessen jene Comes-Verzeichnisse, welche oft in den Werken dieses Kirchenvaters abgedruckt sind, in der dort gebotenen Form nicht von ihm stammen. Vielleicht gelingt es aber mit der Zeit, den Kern auszuscheiden, der aus seiner Feder herrühren dürfte.

Der Aachener Kodex enthält in seinem ersten Theile die bekannte Vorrede des hl. Hieronymus zu den vier Evangelien und dessen Brief an den Papst Damasus über die Gründe, warum er den Text der hl. Schrift verbessert und vor die Evangelien jene schon von Eusebius verfafsten Kanontafeln gestellt habe, dann diese zehn Tafeln selbst. Sie füllen zwölf Seiten und weisen in je vier oder drei Kolonnen nach, welche Berichte oder Reden des Herrn von mehrern oder nur von einem der Evangelisten aufgezeichnet wurden. In fast allen alten Evangelienbüchern sind diese Kanontafeln reich ausgemalt und darum für die Kunstgeschichte wichtig. Die einzelnen Kolonnen wurden durch Säulen getrennt, welche einen Architrav oder kleine Bogen trugen. Im Aachener Kodex haben diese Säulen immer die attische Base; ihre Kapitäle ahmen auf den beiden ersten Kanontafeln jonische Formen nach, auf den folgenden schliefsen sie sich der römischen Stilart an und tragen dort einen die Ravennatischen Bauwerke in Erinnerung bringenden Aufsatz, der sich auch bei den Säulenstellungen des Aachener Oktogons findet. Die Säulen stutzen auf jeder Blattseite einen in Blau und Gold gestreiften Balken, dessen Gold-

Digitized by Google

grund mit Edelsteinen und Blumen gefüllt ist. Auf den späteren Kanontafeln wird der Balken schmäler, weil die erwähnten Auflager die Säulenköpfe erhöht haben. Auf den Balken hat der Zeichner, um Raum zu sparen, nicht ein hoch aufsteigendes Giebeldreieck, sondern nur Reihen von drei bis vier kleinen Dreiecken oder Halbkreisen gelegt.

Sockel, Basen, Kapitäle und die meisten architravartigen Balken sind vergoldet. Sie stehen dadurch im Gegensatz zu den bunt, also marmorartig bemalten Saulenschaften, Kapitälen und oberen Dreiecken oder Halbkreisen. Bei letztern ist das roth- oder purpur-farbige Innere von einem Goldstreifen umsäumt, den ein blauer Strich einfafst, worauf eine vergoldete Blumenreihe liegt. Die Absicht, Gold und Farbe in regelmäfsigem Wechsel folgen zu lassen, ist unverkennbar.

Den bunt umrahmten Kanones folgt eine Miniatur mit den Bildern der vier Evangelisten. Lamprecht (Initial-Ornamentik S. 28) hat auf dieselbe aufmerksam gemacht, weil „ihre Stellung namentlich zur karolingischen Kunst der Untersuchung werth wäre". Ihre blau grundirte Bildfläche hat einen goldenen, von zwei blauen Strichen eingefafsten, mit vierzehn ebenfalls blauen Edelsteinen besetzten Rahmen. Im Bilde erheben sich vier blaugrün gemalte Berge, zwei in der obern, zwei in der untern Reihe. Am Fufse eines jeden dieser Berge sitzt auf einem rothen Kissen vor einem geöffneten Buche ein Evangelist mit blauem Nimbus, dunkelm Haar, weifsem Kleid und Manteltuch. Bezeichnet man, um einen übersichtlichen Eindruck zu erhalten, die Evangelisten mit A, B, C und D, ihre Zeichen: den geflugelten Menschen, Lowen, Ochsen und Adler, mit 1, 2, 3 und 4, endlich die Pulte, worauf ihre Bücher liegen, und die Sitze mit a, c, d, e so ergibt sich folgendes Schema:

$$\begin{matrix} {}^{1}_{a}\mathrm{A} & {}_{d}\mathrm{D}^{4}_{e} \\ {}^{2}\mathrm{B} & \mathrm{C}^{3}_{c} \end{matrix}$$

Man sieht, wie die mit Nimbus versehenen, eine geöffnete Rolle haltenden Evangelistenzeichen in die Nähe des Rahmens gerückt sind. Der erste Evangelist sitzt auf der Erde, der zweite und dritte, B und C, auf einer Bank, der vierte auf einem Klappstuhl mit gekreuzten Stützen. A und C, schreibend über ihr Buch gebeugt, sind im Profil gezeichnet und dem Rande zugewandt; B und D dagegen, en face dargestellt, sitzen mit erhobener Feder aufrecht. Bei B, C und D sind die Füfse auf eine niedrige Bank gestellt; neben D steht ein Buchkasten e. Reicher Wechsel der Zeichnung vereint sich mit symmetrischer Gegenüberstellung; die Farben sind so harmonisch zu einander gestimmt, dafs sie die Miniatur zur Einheit sammeln und für eine hoch entwickelte Schule Zeugnifs ablegen.

Ein wichtiges Hülfsmittel zur Beurtheilung dieser werthvollen Malerei bietet ein 1864 von Arneth in den Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse XIII. I.) veröffentlichter Aufsatz über das wichtige mit vier blattgrofsen Evangelistenbildern verzierte Evangeliar Karls des Grofsen in der k. k. Schatzkammer zu Wien. Auch in den von Bock herausgegebenen Beschreibungen des Aachener Schatzes sowie der Wiener Reichskleinodien finden sich einige Bemerkungen über unsere Miniatur. Es kann, wie die von Arneth gebotenen Abbildungen beweisen, keinem Zweifel unterliegen, dafs zwischen dem kostbaren Wiener Evangeliar und dem einfachern Aachener eine grofse Aehnlichkeit besteht. Nichtsdestoweniger glauben wir nicht, dafs die Miniaturen der beiden Bücher aus gleicher Zeit, aus demselben Kloster oder gar von derselben Hand stammen. Dagegen kann als richtig zugegeben werden, dafs sie „aus einer und derselben Zeit- und Stilepoche" herrühren.

Der dritte, den Comes enthaltende Theil des Aachener Kodex ist zur Bestimmung der Zeit der Anfertigung wichtig.

Die erste Haupteigenthümlichkeit desselben besteht darin, dafs die Rogationstage vor Christi Himmelfahrt noch fehlen, eine Litaneiprozession aber angegeben ist für den 25. April, an dem damals noch nicht das Fest des hl. Markus gefeiert wurde.

Ein beachtenswerther Beschlufs des Aachener Konzils von 836 besagt: „Man brachte die Frage über die Abbetung der Allerheiligenlitanei und die Rogationstage zur Besprechung. Einstimmig wurde von Allen für gut befunden und beschlossen, am 25. April jene Feier (die Prozession und Abbetung der Litanei) nach Römischer Sitte und nach dem Gebrauche unserer Kirche nicht zu unterlassen."

Der Aachener Comes bietet also eine Erläuterung zu dem Kanon jenes Konzils und zeigt, dafs in der Karolingischen Pfalzkapelle die Bittprozession nicht, wie dies in der Gallikanischen Kirche Sitte war, vor Christi Himmelfahrt, sondern am 25. April abgehalten wurde. Später gewann der noch heute geltende Gebrauch allgemeine Geltung, sowohl an dem Tage, welchen man dem hl. Markus widmete, als auch vor Christi Himmelfahrt solche feierliche Bittgänge zu veranstalten.

Weitere Eigenthümlichkeiten des Comes der „Karolingischen Handschrift" von Aachen sind, dafs am Dienstage der Charwoche die Leidensgeschichte nach Markus noch nicht gelesen wird; die Sonntage nach Pfingsten in vier Abtheilungen gesondert, nicht nur nach dem Pfingstfest, sondern auch nach den Festen der Apostelfürsten, des hl. Laurentius und des hl. Cyprian gezählt werden, so dafs man zuerst 2 Sonntage nach dem ersten, dann aber 6, 5 und 7 nach den drei folgenden Festen erhält; endlich steht die Vigil des Weihnachtsfestes nicht am Anfange, sondern am Ende des Comes, der also mit dem Evangelium der Christmesse beginnt.

Weiterhin fehlen in unserer Handschrift noch folgende, in den liturgischen Kodices des 10. und 11. Jahrhunderts verzeichneten Heiligenfeste: Kreuzerfindung (3. Mai), Vitus, Modestus und Crescenz (15. Juni), Jakobus (25. Juli), Bartholomäus (24. August), die Vigil und das Fest des hl. Matthäus (20. und 21. September), Mauritius (22. September), Remigius (1. Oktober), die Uebertragung der hl. Petronella (8. Oktober), Gereon (10. Oktober), die Vigil und das Fest des Evangelisten Lukas sowie der Apostel Simon und Judas (17., 18., 27. und 28. Oktober), Vigil und Fest Allerheiligen sowie Thomas (21. Dezember). Die erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters in die Kalendarien eingefügten nichtrömischen oder spätern Heiligen fehlen natürlich sämmtlich.

Freilich finden sich diese Eigenthümlichkeiten in den meisten Comes-Verzeichnissen der Karolingischen und in den ältern der Ottonischen Zeit. Man stöfst aber bei genauerer Untersuchung in jedem Comes auf besondere Merkmale. Auffallender Weise zeigt sich nun, dafs der Comes der Karolingischen Handschrift des Aachener Stiftes fast wörtlich mit dem von Liuthar dem Kaiser Otto I. (oder III.?) geschenkten Kodex derselben Kirche übereinstimmt, obgleich in letzterm kleinere, auf spätere Zeit deutende Aenderungen sich finden. Beispielsweise läfst der Ottonische Kodex oft die im andern Kodex regelmäfsig angegebenen römischen Stationen aus, bietet er Evangelien für die Sonntage nach den Quatembertagen, nennt er das Fest Mariä Himmelfahrt nicht mehr, wie es früher Sitte war, „pausatio", sondern „assumptio". Beide schon mit Rücksicht auf ihren Text in auffallender Weise übereinkommenden Handschriften gleichen sich ebenso in den Aeufserlichkeiten. Die ältere hat 0,300 m Blatthöhe, 0,217 Breite, 0,195 Texthöhe, 0,115 Breite ohne die Anfangsbuchstaben und bei 0,010 Linienabstand 21 Zeilen auf jeder Seite. In der jüngeren, deren Schrift freilich kleiner und regelmäfsiger ist, stellen sich die Verhältnisse fast ebenso: Blatthöhe 0,305, Breite 0,240, Texthöhe 0,195, Breite 0,120 ohne Initialien, Linienabstand 0,009—0,011 bei 20 Zeilen auf jeder Seite.

Digitized by Google

Alles scheint zu beweisen, dafs beide Kodices von Anfang an für den Gebrauch beim Gottesdienst der kaiserlichen Pfalzkapelle zu Aachen bestimmt gewesen sind. Da nun der jüngere höchst wahrscheinlich um 940 von Liuthar, einem Abt der Reichenau, dem Kaiser Otto I. überreicht wurde, mufs der erstere Kodex, dessen Miniaturen sich eng an die Karolingische Kunstthätigkeit anschliefsen, dessen Schrift alterthümlicher ist und dessen Text im Comes ältere Namen und Bezeichnungen anwendet, jedenfalls schon im 9. Jahrhundert entstanden sein, nicht im 10., wie Lamprecht angenommen hat. Es dürfte sich erst, wenn einmal die Handschriften jener Zeit genauer untersucht sein werden, ein genaueres Urtheil über Ort und Zeit seiner Anfertigung abgeben lassen.

Hoffentlich erscheint bald die von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde unternommene Publikation des Trierer Adakodex, dann wird sich Gelegenheit bieten, auf die liturgischen Bücher der Karolingischen Epoche zurückzukommen und sie eingehender zu besprechen.

Der Engelbertusschrein im Kölner Dom und sein Verfertiger, der Goldschmied Conrad Duisbergh.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

Zu den werthvollsten Gegenständen, welche die Schatzkammer des Kölner Domes aufbewahrt, gehört die silberne, grofsentheils vergoldete Pracht-Tumba, welche die Gebeine des hl. Engelbertus, Kölns glorreichen Erzbischofs, verschliefst. Es ist eins der seltenen Werke dieser Art aus der Zeit der Spät-Renaissance und eine so hervorragende Leistung, dafs sich der Kölner Meister noch auf der Höhe der Kunstfertigkeit zeigt, durch welche die hiesigen Goldschmiede des Mittelalters einen weit verbreiteten Ruhm erlangt hatten. Bei dieser Anerkennung ist freilich die Wahrnehmung nicht auszuschliefsen, dafs Einzelnes, namentlich in den für die Ornamentik gewählten Details (z. B. den Engelsköpfchen), eine im Sinken begriffene Geschmacksrichtung bekundet.

Auf jeder der beiden Längenseiten sind in getriebener Arbeit vier Hauptmomente aus dem Leben des Heiligen dargestellt, beginnend mit der Geburt im Jahre 1185 und abschliefsend mit der Aufnahme unter die Märtyrer. Zwischen diesen mit erklärenden Beischriften versehenen acht Feldern sind zehn ziselirte Statuetten beruhmter Bischofe aufgestellt, welche durch Heiligsprechung von der Kirche ausgezeichnet wurden, nämlich Severinus, Evergislus, Kunibertus, Agilolphus, Hildegerus, Hildebaldus, Bruno, Gero, Heribertus und Anno, jeder mit Beifügung seines Namens. Die vordere Schmal- oder Kopfseite nimmt der segnende Heiland, begleitet von dem Apostelfürsten Petrus und Kölns erstem Bischof St. Maternus, seinem Schüler, ein. An der entgegengesetzten Schmalseite erscheinen die Hauptpatrone der Kölner Domkirche, die hl. Dreikönige, dem Jesuskinde ihre Gaben opfernd.

An dem etwas gerundeten Theile des Deckels sind in acht länglichen Feldern Wunderwirkungen dargestellt, welche den um die Fürbitte des hl. Engelbertus flehenden Hülfsbedürftigen bei mancherlei Krankheiten und Gebrechen zu Theil geworden. Die Bilder der vier Evangelisten sind an den Ecken sitzend angebracht. Auf der Deckelfläche erblickt man in etwas vergröfsertem Mafsstabe die ruhende Gestalt des Heiligen im bischöflichen Ornat mit Inful und Stab; sein linker Arm stützt sich auf ein Kissen, auf dem auch der Kurhut liegt. Zwei knieende Engel halten die Symbole des Martyriums.

Das Gewicht des ganz aus massivem Silber angefertigten Schreins wird mit 149 Pfund angegeben. Die Länge beträgt 1,19 m, bei einer Höhe von 0,61 m und einer Breite von 0,42 m.

Die Entstehung verdankt man dem Kurfürsten Ferdinand, Herzog von Baiern, welcher von 1612 bis 1650 die Würde des Erzbischofs von Koln bekleidete. Sein Stammwappen nebst dem Wappen des Erzstifts sind in emaillirter Arbeit an dem Deckel angebracht. Die nächste Veranlassung zur Anfertigung wurde gegeben als am 6. August 1622 der Erzbischof die seit,

Digitized by Google

Digitized by Google

dem Jahre 1368 in einer Kapelle des Domes verborgen ruhenden Gebeine seines heiligen Vorgangers zum Zwecke der öffentlichen Verehrung erheben liefs. Der Kölner Goldschmied **Konrad Duisbergh** wurde mit der Ausführung des kostbaren silbernen Sarges beauftragt, der diese ehrwürdigen Ueberreste in sich aufnehmen sollte. 1633 vollendete er sein Werk und am 7. November, dem Sterbetage des Heiligen, wurden unter grofser kirchlicher Feierlichkeit die Gebeine in den Behälter eingeschlossen. Der Name des kunstreichen Verfertigers ist in bescheidener Weise an dem Werke eingegraben. Der aufmerksame Beschauer wird die Bezeichnung:

CONRADT DVISBERGH·FE·AD.1633

bei jener Vorstellung entdecken, welcher die Unterschrift: „Henricum Regem Rom. Coronat" beigegeben ist.

Aegidius Gelenius, von welchem 1633 die Lebensgeschichte des hl. Martyrers Engelbertus im Verlag des Kölner Buchhändlers Gisbert Clemens erschienen war, gab bald nach jener Festlichkeit, im darauffolgenden Jahre 1634, eine Beschreibung der prachtvollen Tumba heraus, ein Quartbändchen mit dem Titel: Pretiosa Hierotheca duodecim unionibus historiae coloniensis exornata. Coloniae, typo Gisberti Clementis anno 1634. (128 Seiten.) Man darf mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs Gelenius dem Künstler durch Angabe der Ideen zur Anordnung des Werkes beigestanden habe.

Eine Inschrift an der ehemaligen Grabesstelle in der Seiten-Kapelle zeigte die Versetzung in den Hochaltar des Domes an:

> Anno 1368 S. Engelbertus de Marca Archiepiscopus Coloniensis hic sepultus et anno 1633·7·9bris ad summum altare translatus est.

Bei der Annäherung der französischen Heere im Jahre 1794 wurde der Engelbertusschrein mit den übrigen Domschätzen in das Innere von Deutschland geflüchtet, bis er am 13. Mai 1804 auf feierliche Weise in den Dom zurückgebracht wurde.

Gelenius liefs in seiner oben bezogenen Beschreibung den Namen des Künstlers ungenannt. Es lag in der Gewohnheit unserer Vorfahren, die ganze Dankesfülle dem Schenkgeber zuzuwenden; die Person des ausführenden Künstlers hielt man mit der Auszahlung des bedungenen Lohnes für abgethan und dachte nicht daran, seinen Namen zu dauerndem Andenken in die Annalen der Kunstgeschichte einzuführen. Diesem unlöblichen Brauche ist es zuzuschreiben, dafs uns von den ausgezeichneten Talenten, die hier auf den Gebieten der Architektur, der Skulptur, der Malerei und des Kunsthandwerks gewirkt haben und deren hervorragende Leistungen wir noch zahlreich bewundern, nur äufserst wenige dem Namen nach bekannt sind. Es kann als eine Ausnahme gelten, dafs Duisbergh dafür gesorgt hat, dafs sein Name nicht von seinem Werke getrennt wurde.

Die neuere Zeit zeigt sich erkenntlicher gegen die ausführenden Künstler, und so haben auch wir uns bemüht, auf dem Wege archivalischer Forschungen über die persönlichen Verhältnisse Konrad Duisbergh's nähere Aufschlüsse zu gewinnen.

Zuerst trifft man ihn im Jahre 1597, wo er in der St. Peterskirche mit Beatrix von Hann das Ehebündnifs vollzog. „Anno 1597 copulati Conraidt von Duissbergh — Beatrix von Hann", ohne Angabe von Tag und Monat. Copulat. Buch im Stadtarchiv. Sie zogen in die Columbapfarre, in deren Taufbuch sich folgende Eintragungen befinden:

> „1604, 25. Julii: Conradus Dusberg aurifaber et Beatrix obtulerunt filiam vocatam Sibillam."
>
> „1606, 15. Maji: Conradus Dusberg aurifaber et Beatrix coninges obtulerunt filiam vocatam Helenam."

Im letztgenannten Jahre wird ihm Frau Beatrix durch den Tod entrissen worden sein. 1607 war er zur zweiten Ehe geschritten mit einer Tochter des Goldschlägers und städtischen Wardeins Johann von Worringen. Als dieser im Jahre 1606 den Entschlufs gefafst hatte, sich von seinem einträglichen Amte, das er bereits über 40 Jahre versah, zurückzuziehen, traten drei Kölner Goldschmiede als Bewerber um die Nachfolge auf: Johann Rodorff, Konrad Duisbergh und Philipp Altendorf. Der Rath verordnete, dafs diese drei Kandidaten zur Probe gestellt werden sollten, und in Folge dessen findet sich am 14. Mai 1607 Folgendes in die Rathsverhandlungen eingetragen:

„Wardein.

Der Herr Burgermeister Boland referirt, dafs er Diejenigen, welche um den Wardeinsdienst supplicirt, zur Probe gestellt und mit ihnen der Münzsachen halber communicirt

hätte. Er befande sie alle also beschaffen, dafs sie sich zu solchem Dienst gern qualificiren sollten, wufste einen dem andern nicht vorzusetzen; es stande also bei Einem Ehrsamen Rath einen aus allen zu erwahlen. Als nun der Wardein Johann von Worringen in Raths-Statt für seinen Schwiegersohn („Eithumb") Konrad Duisbergh gebeten, ist derselbe, als welcher bei ihm, dem alten Wardein, lange gewohnt und in diesem Werk mit angeführt und des Rechnens wohl erfahren wäre, dazu aufgenommen und die Urkunde Petern Stam und Johann Aldenhofen befohlen."

Am 6. Juli 1604 hatte er sich in die hauptsächlich von den Goldschmieden unterhaltene Achatius-Bruderschaft aufnehmen lassen, deren Mitglieder ihn am 23. Juli 1612 nebst dem Pfarrer Theodor Gevelsberg von St. Marien-Ablafs zu Brudermeistern erwählten. Bei ihrem Abtreten von diesem Ehrenamte fand 1614 das übliche Festmahl statt, womit die Rechnungsablage verbunden war. Das in meinem Besitz befindliche Bruderschaftsbuch verzeichnet aufs Genaueste Alles, was Küche und Keller geliefert, und da es diesmal etwas uppiger als gewöhnlich hergegangen war, so schlofs die Rechnung mit einem Defizit von über 32 Florin, welches die abgehenden beiden Meister auf sich zu nehmen erklärten, mit der Bitte an die Mitbrüder, dafür im Gebet ihrer eingedenk zu sein. Dann folgen die eigenhändigen Unterschriften:

Theodorus Gevelspergh, Pastor B. Mariae ad Indulgentias.

Conraidt Duisbergh, gultschmidt undt wardein der statt Cöllen.

1640 war er das älteste der damals lebenden Mitglieder der Verbrüderung. Das Namen-Register stellt ihn an die Spitze als „Conradt Duissbergh Goltschmid und General Wardein".

Für das Ansehen, das unser Künstler unter seinen Fachgenossen besafs, zeugt der Umstand, dafs ihn die Goldschmiedezunft 1617 zum Rathsherrn erwählte. Dieselbe gehörte zu den bevorzugten Zünften, welche durch zwei Rathsmänner vertreten wurden, wovon der eine beim Beginn des neuen Jahres (Nativ. Christi), der andere um die Jahresmitte (Nativ. bti. Johannis) sein Amt antrat. Die Dauer war auf ein Jahr beschränkt, doch konnte der Abgetretene im drittfolgenden Jahre wiedergewählt werden. Die Goldschmiede hielten an Duisbergh's Wahl fest; 1641 safs er zum neunten- und letztenmal unter den Vätern der Stadt. 1644 wurde der Goldschmied Hans Wilhelm von der Rennen sein Nachfolger. Berücksichtigt man dazu, dafs 1643 das Amt des stadtischen Wardeins auf Konrad's Vetter, den Goldschmied Johann Duisbergh, überging, so ist die Zeit seines Ablebens ziemlich verläfslich angedeutet.

Noch erwähne ich einer Begegnung mit ihm aus dem Jahre 1640, da sie eine genauere Angabe seiner Wohnung bietet. Er gehörte unter die zahlreichen Eingeladenen zum Doktorschmause bei der Promotion dreier Jesuiten, der damals im Hause Quattermarkt stattfand. Das nach den Strafsen geordnete Verzeichnifs der Gaste (Handschrift, um 1850 im Besitz des Frhrn. Dr. v. Mering, hat die Position:

„Unter gulden Wagen
Herr Duifsbergh Wardein."

Er wohnte also auf der zur Columbapfarre gehörigen Westseite des Theiles der Hochstrafse, der von der Minoritenstrafse bis zum Wallrafsplatz reicht. Das Haus „Zur goldenen Wage — ad auream libram" (jetzt Nr. 137) veranlafste die Benennung. Köln. J. J. Merlo.

Die alten Holzhäuser in Hildesheim und ihre Wiederherstellung.

Von Bauinspektor F. C. Heimann.

Das alterthumliche Gepräge, welches die Stadt Hildesheim zur Schau tragt, verdankt dieselbe nicht zum geringsten Theil den noch zahlreich vorhandenen Holzhäusern aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, den Stilperioden der Gothik und Renaissance. Man findet neben den bescheidensten und einfachsten Ausführungen auch solche, die in allen Theilen eine hohe künstlerische Vollendung erkennen lassen, wenngleich die grösere Zahl dieser Holzhäuser nicht mehr in vollständigem ursprünglichem Zustande auf unsere Zeit gekommen ist. Die Vergangenheit hat so mancherlei Veränderungen im Aeufsern

vorgenommen, dafs es mitunter nicht unerhebliche Schwierigkeiten verursacht, sich ein Bild der ersten Anlage zu schaffen. Die zierlichen, kleinen, von sog. „Vorhängebögen" umrahmten Fenster mufsten plumpen, weiten, viereckigen Lichtöffnungen weichen, geschnitzte Consolen, Schwellen und Gesimse, welche schadhaft geworden, erhielten eine glatte Brettverschaalung, bildliche Darstellungen in Wandfüllungen verschwanden unter Mörtelputz, und schliefslich wurde das Ganze mit einer steingrauen Oelfarbe überdeckt, so dafs der wirkliche Charakter des Holzhauses nicht mehr völlig gewahrt erschien. Wie auf so vielen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerkes sich unsere Zeit es angelegen sein läfst, Zerstörtes und Verdorbenes wieder herzustellen, so sollten auch die beredten Zeugen von Hildesheims künstlerischer Vergangenheit nicht dem Schicksal des Verfalles und der Vergessenheit entgegengehen. Seit dem Tage, wo das Knochenhauer Amthaus, die Perle aller Holzhäuser, nahe daran war, dem verzehrenden Feuer zum Opfer zu fallen, und nachdem das zum Theil eingeäscherte Gebäude auf Kosten der Stadt in glänzender Weise wiederhergestellt worden ist, hat der Sinn und die Erkenntnifs für die Schönheit und den Werth der alten Holzbauten Hildesheims in den Kreisen seiner Bürgerschaft sich gehoben. Es zeigte sich dies im vorigen Jahre gelegentlich des geplanten Abbruches eines überaus interessanten, wenn auch nicht künstlerisch schönen, jedoch für die äufsere Erscheinung der Hauptstrafse der Stadt charakteristischen Hauses, der Rathsweinschenke, zum Zwecke eines landläufigen Neubaues; glücklicherweise führten Verhandlungen der Stadtverwaltung mit dem Besitzer dahin, dafs die alte, mit Schnitzwerk überreich ausgestattete Front beim Neubau erhalten und mit Farbenschmuck ausgestattet wurde. Die erwähnten Vorgänge gaben den Anstofs zur Bildung eines „Vereins zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Hildesheims", dessen Mitglieder allen Kreisen der Bürgerschaft angehören, und dessen Vorstand zum gröfsten Theil aus Künstlern und Kunstverständigen sich zusammensetzt. Zur Aufgabe hat sich der Verein gestellt, aus seinen durch Beiträge aufzubringenden Mitteln und mit Unterstützung der Hauseigenthümer das Aeufsere bemerkenswerther Holzbauten so wieder in Stand zu setzen, dafs sowohl das Eigenartige der Konstruktion als auch das Schnitzwerk genügend in die Erscheinung tritt, was nur durch das Zusammenwirken verschiedener Farben zu erzielen ist.

Bei der Wiederherstellung von Gebäuden dieser Gattung gilt es denn vor allen Dingen, durch Abätzen, Abbrennen und Abschaben der im Laufe der Jahrhunderte massenhaft aufgetragenen Oelfarbe, das wirklich alte und richtige Ornament zu ermitteln. Weiterhin werden versteckt gelegene Schnitzereien durch Abtragung von Dachüberständen sichtbar gemacht, und schlicht verputzte Flächen daraufhin untersucht, ob sie nicht eine Umhüllung von künstlerisch werthvollem Bildwerk seien. Eine Nachforschung letzterer Art hat an einer bis dahin kaum beachtenswerthen Hausfront eine Reihe sehr schöner, und bis jetzt vereinzelt dastehender Darstellungen aus Ovids Metamorphosen zu Tage gefördert.

Nach Säuberung einer Hausfront von der anhaftenden Farbe, sowie nach Ergänzung fehlender Schnitzarbeiten und Konstruktionstheile wird das Holzwerk, welches meistens wegen seines Alters gegen die Witterungseinflüsse zu schützen ist, mit einem Oelfarbenanstrich versehen, der einen holzartigen Ton besitzt, alsdann werden die geputzten Flächen in einem entsprechenden hellen Ton dagegen abgesetzt, schliefslich die Schnitzereien durch verschiedene Farben unter sparsamer Verwendung des Goldes, hervorgehoben, welch' letzteres zumeist dazu dient, Inschriften weithin leserlich zu machen. Eine ganz besondere Sorgfalt wird auf die Bemalung der Wappen gelegt, welche stets nach genauen Angaben eines Heraldikers erfolgt.

Auf diese Weise hat im verflossenen Jahre eine stattliche Reihe Häuser ein ganz anderes Ansehen bekommen. Es sind wiederhergestellt: 1) auf Kosten der Regierung 4 Kurien in der Umgebung des Domhofes, durch die Klosterkammer in Hannover das Pfarrhaus zu St. Godehard, 2) durch die Stadt der Erker am Rathause und die Rathsweinschenke, 3) durch den oben erwähnten Verein 8 Häuser, darunter das imposante Wedekin'sche Haus am Rathhausplatze und eine sehr reizvolle Häusergruppe am Andreaskirchplatze, 4) durch Private 7 Hauser, darunter dasjenige zum „neuen Schaden", durch Eigenart seiner der Renaissancezeit angehörenden Schnitzwerke besonders beachtenswerth. Nicht minder aber verdienen zwei Hauser aus

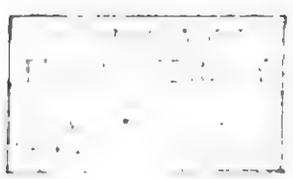
der gothischen Zeit unsere Aufmerksamkeit, die Wohnung des Buchhändlers Lax*) und diejenige des Kaufmanns Dreyer. Die erstere zeigt in der ganzen beträchtlich ausgedehnten Front wohlerhalten flach geschnitzte Füllbretter mit Pflanzen- und Bandornament, welches von den meisten Einwohnern der Stadt erst erkannt wurde, als es in 2 Farben deutlich hervortrat: das letztere, ein ächtes Giebelhaus von bescheidenen Abmessungen, dürfte das Interesse der Leser dieses Blattes insofern erregen, als es zu den wenigen uns überkommenen Bauten zählt, deren äufserer Bilderschmuck in christlichen Darstellungen besteht, während bei dem weitaus gröfsten Theil der alten Holzhäuser die Sagen des Alterthums, die Allegorie und Scenen aus dem Alltagsleben in den Schnitzwerken uns vor Augen geführt werden, in einer Behandlung, welche mitunter konventionell und handwerksmäfsig erscheint.

Die Erbauungszeit des Dreyer'schen Hauses, des alten Kramergildehauses, fällt in das Jahr 1482, kurze Zeit also nach den Verheerungen, welche die Pest in Hildesheim 1473 angerichtet. Auf diesen Umstand deuten vielleicht die fratzenhaften Darstellungen an den Balkenköpfen des obersten Stockwerkes hin, in welchen man eine Versinnbildlichung der Verluste erblicken kann, welche jene Seuche der Kramergilde brachte. Sämmtliche Kopfbänder der Front sind mit Figuren geziert, Schutzheiligen und Gewerk-Patronen. Im obersten Stockwerk erblickt man Bartholomäus, Nikolaus, Paulus, Pantaleon und Petrus; im mittleren Antonius Eremit, Christophorus, Jacobus Major, Georg und Barbara; im untersten Andreas, Ludwig den Frommen, Maria, Heinrich den Heiligen und Johannes Evangelist. (Die letzteren 4 Figuren sind neu gefertigt.) Das Schnitzwerk sämmtlicher Darstellungen ist kräftig; sie gehören bezüglich des Gesichtsausdrucks und der Gewandung zu den besten, welche aus jener Zeit auf uns gekommen sind. Von den beiden Schwellen zeigt die untere einen schon gezeichneten und ausgeführten, frei geschnitzten Laubstab, die obere eine Reihe von 17 Wappen (Hausmarken), welche ohne Zweifel Vorstehern der Gilde zur Zeit der Erbauung angehören. Einen eigenartigen Schmuck besitzt das Aeufsere des Hauses noch in einer wohlerhaltenen spitzbogigen Thür, muthmafslich der frühere Eingang zur Stadtwaage. Ueber derselben ist die halbe Figur eines Kramers ersichtlich, welcher mit der Rechten auf eine genau einspielende Waage hinweist, während die linke ein Spruchband hält, auf dem die Worte in erhabener Schrift geschnitten sind: „weget recht . un gelike so . werdt gi . salich un . ricke." Dieses Band erstreckt sich in origineller Weise über den benachbarten Stander. — Im Gegensatze zu den vielfarbigen figürlichen Darstellungen, Wappen und Ornamenten, bewegt sich die Schablonenmalerei an der Unterflache der Schwellen und den Füllbrettern zwischen den Kopfbändern in 3 Farben. Die Muster sind zum Theil hiesigen Bauten, zum Theil einer Anzahl in Reinhausen bei Göttingen aufgefundener Füllbretter, welche dem Mittelalter angehören, entnommen. Letztere zeigen deutlich, wie man es verstanden, mit wenigen Farben (weifs, roth, schwarz) ein verhaltnifsmafsig einfaches, aber überaus wirksames Ornament zu schaffen.

Was schliefslich den Geldpunkt solcher Wiederherstellungen anbetrifft, so theilen sich der „Verein für Erhaltung der Kunstdenkmäler Hildesheims" und die Hausbesitzer in den meisten Fällen in die Kosten, so zwar, dafs die Letzteren sich mit demjenigen Betrage betheiligen, welchen die Ausführung eines gewöhnlichen Oelfarbenanstriches erfordert, während der erstere die weitere Bemalung sowie auch die Herstellung zerstörter oder den Ersatz fehlender Bildwerke aus seinen Mitteln bestreitet. Auf diese Weise belaufen sich die Wiederherstellungskosten für kleinere Häuser, wie das Kramergildehaus, auf 300 M., für grofse Anlagen, wie das Wedekin'sche Haus, auf 600 -700 M.

Es ist zu hoffen, dafs es dem Vereine gelingt, auch für die Folge noch eine Anzahl architektonisch bemerkenswerther Wohngebäude der Stadt im Schmucke der Farben neu erstehen zu lassen, so dafs Hildesheim nicht nur durch die grofsartigen Schöpfungen des mittelalterlichen Kirchenbaues und Kunsthandwerkes, sondern auch durch das Reizvolle seiner der alten Zeit entstammenden Bürgerhäuser, sich den Namen des „nordischen Nürnberg" dauernd erhält.

*) Bei Buchhändler Lax findet man die grösste und schönste Auswahl von Photographien der Hildesheimer Kunstdenkmäler und Kunstschätze, meist vorzügliche Aufnahmen von Noehring in Lübeck.



Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts
in der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln.

Mit Lichtdrucktafel V.

Der vorliegende reizende Reliquienbehälter ist vor Kurzem aus altem westfälischen Besitz auf den Kunstmarkt und schnell in die reiche Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim gelangt. Das den Deckel bekrönende Krystallknäufchen ausgenommen ist er ganz in Silber ausgeführt und vergoldet. Er hat eine Höhe von 41 cm und besteht aus dem oblongen ganz geschlossenen mit Zeltdach bedeckten Kästchen, aus dem dieses tragenden Fufs nebst Schaft und aus den beiden von diesem abzweigenden Trägern für die mit gefaltenen Händen das Kästchen flankirenden Engel. Die ganz eigenartige Verbindung dieser drei Theile zu einem so einheitlichen und reizvollen Ganzen, sowie dessen anmuthige und reiche Verzierungsart verleihen dem aufsergewöhnlich gut erhaltenen Gegenstande eine besondere Bedeutung.

Dafs er zu einem Reliquiar bestimmt war, kann keinem Zweifel unterliegen, obwohl die betende Haltung der beiden Engel und die Vergoldung auch im Innern des Schreinchens den Gedanken an ein Ciborium nahe legen könnten. Weil diesem aber, als dem Grabe des Herrn, von Anfang an durchweg und in späterm Mittelalter ausnahmslos die runde bezw. polygone Form zu Grunde gelegt wurde, so wird hier ein solches nicht angenommen und den beiden Engeln nur die Bedeutung der Verehrung, nicht die der Anbetung beigelegt werden dürfen. Ihre Verehrung aber kann sich nur auf in dem Schreine zu bergende Reliquien beziehen.

Für die Aufbewahrung von Reliquien bildet ja der sarkophagartige mit Sattel oder Zeltdach geschlossene Schrein die geeignetste Form. Sie fand deswegen schon früh Eingang für grosse Gebeine (vollständige Körper) wie für kleinere Partikel. In der spätgothischen Periode waren neben den die Gebeine zeigenden Ostensorien die sie verhüllenden Schreinchen ganz besonders beliebt und wurden in Holz und Stoff, besonders aber in Metall, zahlreich hergestellt. Die Art ihres Schmuckes ergab sich bei dem Vorwiegen der architektonischen Formen von selbst, und es konnte sich nur darum handeln, ob die Ausstattung eine einfachere oder reichere, eine nur ornamentale oder auch figurale sein, ob die Wände geschlossen oder durchbrochen, das Schreinchen flach aufstehen oder von einem Fufse getragen werden sollte. Lange und niedrige schreinartige Behälter mit Mafswerkdurchbrechungen auf hohem und schlankem Fufse begegnen öfters im XIV. Jahrhundert, solche in Sarkophagform und ohne Untersatz vielfach im XV. und XVI. Jahrhundert, und es mufs als eine grofse Ausnahme bezeichnet werden, dafs ein derartiges Schreinchen, wie im vorliegenden Falle, auf einen Fufs gestellt wurde.

Dafs dieser viertheilige Fufs eine Breitenentwickelung erhielt, wie sie bei der Monstranz die Regel bildet, war durch die oblonge Gestalt des Schreinchens erfordert, welches aber ihm gegenüber sich nicht hinreichend behauptet haben würde, wenn die beiden flankirenden Engel nicht dazu gekommen wären. Sie stehen auf armleuchterartigen Konsolen, die über dem Knauf von dem sechseckigen Ständer in ganz aufsergewöhnlicher Weise herauswachsen. Solche auskragende Figuren tragende Arme sind unter der Darstellung des Gekreuzigten eine gewöhnliche Erscheinung im XIII. Jahrhundert und es läfst sich nicht verkennen, dafs sie in der mehr flachen Behandlung, die sie mit dem Kreuzbalken theilen, angebrachter erscheinen, als hier. Diese Empfindung dürfte auch dem Künstler nicht gefehlt und ihn bestimmt haben, in der starken Betonung der Flügel eine Ausgleichung des Gegensatzes zu erstreben. Die Gefährdung, die sich hieraus wiederum für die Wirkung des Deckels ergab, wurde durch den schlanken überaus fein gegliederten Aufsatz so elegant wie leicht überwunden.

Das Ganze macht überhaupt den Eindruck, dafs es in seiner Ausgestaltung nicht so sehr auf ursprünglicher Ueberlegung, als vielmehr auf Veränderungen, richtiger auf Zusatzen beruht, die sich während der Arbeit ergaben. Darin liegt ein gewisser Mangel, insoweit es sich um die strenge organische Durchbildung handelt, ein grofser Vorzug, insoweit darin die Selbstandigkeit und Eigenart des Goldschmiedes

ihren Ausdruck findet, und ein in der Ausstattung ausschliefslich von ihm und von seiner Technik geschaffenes Werk sich ergibt. In den Hauptbestandtheilen zeigt der Meister sich ganz abhängig von seiner Zeit, in ihrer Zusammensetzung verräth er kein hervorragendes Geschick, in dem Spielen aber mit den einzelnen Ornamenten bewährt er eine Findigkeit und Fertigkeit, die um so staunenswerther, je einfacher und geringfügiger die Formen sind, mit denen er arbeitet. Diese Arbeit zeigt sich überall von dem ihm vielleicht unbewufsten Bestreben geleitet, keine, aber auch gar keine gerade Linie bestehen zu lassen, jede durch ein architektonisches Glied zu brechen. Daher dieses Spiel mit dem Lilienfries, mit dem Krabbenfries, mit den Fialen, Kreuzblumen und Mafswerksträngen. Und so einfach, man möchte fast sagen, öde diese Elemente sind und so oft sie wiederkehren, die Gesammtwirkung ist nicht nur eine sehr reiche und anmuthige, sondern auch eine mannigfaltige und harmonische. Mit geringen Mitteln ist hier Vieles erreicht und zwar ganz spontan und durchaus im Rahmen der Goldschmiedetechnik.

Der Künstler arbeitet fast ausschliefslich mit Gufsformen, aus denen er sogar die Blätter an den Armen und der Deckelknospe, sowie an der Kreuzblume gewinnt. Dafs er kein Meister ist in der Handhabung des Grabstichels, beweist die etwas rohe Art, mit der die Blendarkaden gravirt sind. Für einen hervorragenden Ciseleur aber ist der Urheber der getriebenen Blattornamente auf dem Fufse und Deckel zu halten. Sie sind aber zu fein in der Zeichnung und zu reich in der Ausführung, als dafs sie auf die Hand zurückgeführt werden könnten, die das Uebrige geschaffen hat. Wäre ihr die Technik des Treibens bis zu diesem Mafse geläufig gewesen, sie hätte gewifs nicht so gierig und ausschliefslich nach den Gufsornamenten gegriffen. Diese Hand liebte das Arbeiten mit vorhandenen Mitteln, sie verwendend, wie bei der Montirung das Bedürfnifs, bezw. der persönliche Geschmack des Künstlers sie nahe legten. So führte er je einen Krabbenfries durch die vier hierzu ursprünglich gewifs nicht bestimmten Hohlkehlen, welche die vier Felder des hubsch geformten wellenförmig behandelten Fufses scheiden. Der Uebergang desselben in den sechseckigen Ständer ist durch den Lilienfries etwas inkorrekt vermittelt. Sehr öde ist auch das folgende Verbindungsglied, wie überhaupt die ganze Ornamentirung des Schaftes mit Einschlufs seines Knaufes, unruhig und unorganisch erscheint, trotzdem in der Anbringung von vier statt sechs Strebepfeilern eine geschickte Wahrung der Viertheilung von unten und oben sofort in die Augen fällt. Dafs der Knauf als Mittel- und Hauptmotiv den Zeckenzug des Fufses wiederholt, erscheint als eine Armuth und die Lilienfriese, die ihn umschliefsen, werden nur durch die Schnörkel auf den Ecken mit den sie verbindenden Kreuzblumenstümpfen gegen allzugrofse Monotonie geschützt. Die runden bandumwundenen Arme mit ihren ebenfalls runden friesverbrämten Tellerkonsolen verlassen die architektonische Strenge, die im Ganzen waltet, erhalten aber in den beiden vorzüglich modellirten Engelfiguren, die aus einer, wohl etwas älteren Gufsform gewonnen und namentlich in Gesicht und Haaren meisterhaft ciselirt sind, einen höchst gefälligen Abschlufs. Bei dem in schönen Verhältnissen ausgeführten Schreinchen ist es dem Meister durch die geschickte Gruppirung gelungen, die Monotonie der sich wiederholenden Lilienfries-, Strebepfeiler-, Mafswerk- und Krabbenfries-Motive fast ganz vergessen zu machen.

Sie umsäumen mit ihren zahllosen Durchbrechungen die strengen architektonischen Linien in einer so spielenden Weise, dafs weder die Einförmigkeit, noch die Ueberladung, sondern nur eine sehr elegante Gesammtwirkung zur Geltung kommt. Auch bei den ganz gleichartig behandelten Blendarkaden, in denen das gravirte Ornament dem plastischen zu Grunde liegt, entsprechen denselben Ursachen dieselben Wirkungen. Aus der Blätterknospe, die den Deckel bekrönt, wächst überaus zierlich ein Krystallknopf heraus, über dem kleine Architekturstückchen zu dem leichten und gefälligen Abschlusse sich vereinigen.

Wird nach dem Alter und der Heimath dieses vornehmen Behälters gefragt, so erscheint die Antwort darauf nicht schwierig, obgleich weder die eingeschlagene Marke ⅅ∈RV auf dem Fufse und oben am Ständer, noch das auf dem Fufse befestigte Wappenschild mit den fünf ganz gleichen Thorburgen (die auf eine Verbindung mit Spanien hinweisen sollen), in Bezug auf ihre Bedeutung zu ermitteln gewesen sind. Das fein empfundene Pflanzenornament auf dem Fufse und Deckel nämlich, welches von dem deutschen Kleinmeister Heinrich Alde-

grever aus Soest 1502—1562 den Namen führt, gestattet nicht, den Ursprung vor das dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zurückzuführen und der noch ganz ausgesprochene gothische Charakter aller übrigen, also der architektonischen Verzierungen läfst ein Hinausgehen über die Mitte dieses Jahrhunderts wohl nicht zu, selbst wenn für diese die Hand eines älteren, für jenes die eines jüngeren Meisters in Anspruch genommen werden sollte. Aber nicht so sehr das Aldegrever'sche Ornament, welches bald die weiteste Verbreitung fand, spricht für den westfälischen Ursprung des ganzen Gefäfses, als die eigenthümliche Behandlung des Fufses mit den vier halbkreisförmigen Ausbuchtungen, welche als eine Eigenthümlichkeit des westfälischen Goldschmiedegewerkes zu betrachten sind. Schon aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts wies die herrliche Alterthümer-Ausstellung zu Münster im Jahre 1879 eine ganze Anzahl ähnlich behandelter Füfse auf, z. B. an der Monstranz zu Dorsten. Auch das Mafswerkornament auf dem Schaft und Schreinchen, welches Anklänge an die Steinverzierungen von Ziegelbauten zeigt, hat einen westfälischen Charakter.

Dafs der Reliquienbehälter nicht dem grofsen kirchlichen Gebrauche gedient hat, beweist der fast beispiellose Grad seiner Erhaltung, der vielmehr an beständige Aufbewahrung in einer vornehmen Kapelle denken läfst. — Dafs er aus der Verborgenheit an's Licht gezogen wurde und nach Köln in durchaus sicheren Besitz gelangte, ist das beste Mittel gewesen, ihn schon gleich nach seiner Ueberführung und auf die Dauer dem Studium zugänglich zu machen. Denn darüber, dafs namentlich die Goldschmiede aus ihm reiche Belehrung zu schöpfen vermögen, dürfte die vorstehende Beschreibung nicht im Zweifel gelassen haben. Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Weltlich oder kirchlich.

Mit Abbildung.

Man braucht blofs irgend ein altes Heiligthumbuch zu durchblättern, um zu sehen, wie oft die allerweltlichsten Geräthe zum kirchlichen Gebrauche herangezogen worden sind, der umgekehrte Fall aber, dafs nämlich ein für kirchliche Zwecke gearbeiteter Gegenstand profanem Gebrauche diene, ist seltener. Wir bringen hier ein kleines Kunstwerk zur Abbildung, von welchem wir glauben, dafs es in diesen letzteren Kreis gehört.

Es ist ein Kruzifix von vergoldeter Bronze, mit einer kleinen Kugel am unteren Ende, und dient in seiner jetzigen Gestalt als — Kinderrassel.

Der Kreuzesstamm ist seiner ganzen Länge nach durchbohrt und bildet, mit einer kleinen Oeffnung oben und derjenigen, welche man auf der Photographie unten sieht, eine Pfeife. In der Kugel liegt ein kleines Steinchen, welches bei lebhafter Bewegung des Stückes ein rasselndes Geräusch verursacht. Wir haben also ganz zweifellos ein Kinderspielzeug vor uns, das in seiner künstlerischen Gestaltung dem kirchlichen Formenkreise angehört. Kinderrasseln sind seit dem XVI. Jahrhundert in vielen Exemplaren erhalten, mir ist aber kein Stück bekannt, das sich dem vorliegenden vergleichen liefse. Ich wüfste nur eine kleine Heiligenfigur anzuführen, nach Art der Rosenkranzanhänger, die auf der Ausstellung in München 1876 erschienen ist und ebenfalls als Pfeife eingerichtet war. Es entsteht daher die Frage, ob wir ein wirklich als Kinderrassel von vornherein gefertigtes Stück vor uns haben? Die etwas exentrische, die Kugelachse schneidende, Befestigung des Kruzifixes macht stutzig, sonderbar ist auch, dafs die Stelle über dem Schriftband, welche zum Blasen dient, nicht als Mundstück charakterisirt ist; der hintere Theil ist nicht einmal abgeschrägt.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

Von Prof. Dr. Franz Xaver Kraus.

III.

Karolingisches Madonnenbild in Metz.

Mit Abbildung.

Im Hofe des Hauses No. 28 der Rue St. Gengoulf in Metz steht ein aus Kalkstein gearbeitetes, etwa 1 m hohes, 1/3 m breites Hochrelief, von welchem das städtische Museum seit einigen Jahren einen Gipsabgufs besitzt. Der Lorrain'sche Katalog von 1874 gibt unter No. 413 an: estampage d'une vierge de style byzantin, qui est incrustée dans la muraille d'une cour intérieure de la maison No. 28, rue St. Gengoulf. Provient de l'ancienne église St. Gengoulf. In einer an der oberen Seite durch ein Palmettenornament belebten Umrahmung steht die Madonna in langem, von einem Gurtel mit herabfallenden Enden gehaltenen Gewande mit breitem offenem Aermel. Die aus diesem herausreichende Rechte bietet dem auf dem linken Arme aufsitzenden völlig unbekleideten Kinde die Brust dar, nach welcher der Knabe greift. Das Antlitz der Jungfrau zeigt wenig angenehme, bejahrte Züge von einer gewissen Strenge. Sie trägt über dem Haupte eine Art von breitem zuruckfallendem Velum. Die Haare fallen in langen Flechten herab. Die Füfse sind mit breiten Schnabelschuhen bekleidet.

Das in langen Flechten herabhängende Haar ist charakteristisch für die merowingische und karolingische Zeit. Wir begegnen ihm auf einer Reihe von Denkmälern, welche jener Periode angehören oder allem Anscheine nach älteren Skulpturen nachgebildet sind. So auf den Reliefs des Odilienberges im Elsafs (Kraus, Kunst und Alterthum in E.-L. I 237 f.); auf einem Reliquienschrein des h. Hidulf in Moyenmünster v. J. 1130 (Humb. Belhomme, Med. mon. abb., Hist. Mediani in Monte Vosago Monasterii s. St. Bened., Argent. 1727; 2 Taff. zu p. 48, vgl. Mabillon Ann. Ord. St. Ben. libr. XVI n. 15 III libr. XXXV, n. 74 II, libr. XIX); weiter in Chartres, an den Bildern zweier Königinnen (P. Durand Monogr. de N.-D. de Chartres, Paris 1867, pl. 8 bezw. 30); auf einem Königsbild mit zwei fürstlichen Frauen aus Corbeil, j. in St. Denis, c. 1150 (vgl. Willemin Mon. inéd. I. Quicherat Hist. du costume en France, Paris 1875, p. 162); auf der Darstellung der Familie Chlodwigs in St. Germain-des-Prés, (vgl. Montfaucon Mon. de la Monarchie franç. I pl. VII.) Es scheint sich demnach und nach dem ganzen Charakter des Monumentes nahe zu legen, auch diese Madonna von St. Gengoulf der karolingisch-ottonischen Zeit zuzuweisen.

Ausstellungen und Nachrichten.

Die vatikanische Ausstellung

hat der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Professor Julius Lessing, in der „National-Zeitung" zum Gegenstande einer ebenso treffenden und lehrreichen, wie eingehenden Besprechung gemacht, deren wichtigste Resultate mit den in der kurzen Notiz unseres Heft I niedergelegten im Wesentlichen ubereinstimmen. Einige ganz knappe Auszuge aus derselben mögen ihre bedeutungsvollen Streiflichter auf den gegenwärtigen Standpunkt der kirchlichen Kunstthätigkeit wenigstens andeuten! — Der auf dem Gebiete der Ausstellungen an Erfahrung und Urtheil wohl von Keinem übertroffene, auch mit der Geschichte der kirchlichen Kunst durchaus vertraute Verfasser stellt die vatikanische Veranstaltung an Grofsartigkeit über alle Welt-Ausstellungen. Sie ist ihm eine „Demonstration der allerglänzendsten" Art, so dafs er ihr nur die Kundgebungen bei der Beisetzung des Kaisers an die Seite stellen kann. Von den drei Hauptgruppen, in die er sie theilt, ist die vornehmste die Abtheilung von Geschenken, welche dem Papst als Souverän zumeist auch wiederum von Souveränen und hochmögenden Familien oder Verbänden gemacht sind. Sie sind materiell durchweg von enormem Werthe und meistens von hoher künstlerischer Bedeutung, ohne dafs diese jedoch den bezüglichen Stand des kirchlichen Schaffens genau zu illustriren vermöchte. Dieser ergibt sich um Vieles zutreffender aus der Betrachtung der zweiten Gruppe, welche die ganz all-

Digitized by Google

gemein zum kirchlichen Gebrauch bestimmten Gegenstände umfafst, und zwar in einer ganz unglaublichen Massenhaftigkeit und Mannigfaltigkeit. Am meisten und besten ist die Kunststickerei vertreten, nach ihr die Gold- und Silberarbeit, aber von jedem Kunstzweige bis in seine kleinsten Verzweigungen erschienen hier zahllose Vertreter aus den verschiedensten Ländern; und es erhebt sich hier vor Allem die Frage, wie diese in stilistischer Beziehung ihre Aufgabe auffassen und behandeln. — Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts war die Kirche auf dem Gebiete ihres Kunstschaffens stets dem Geiste der Zeit gefolgt, welcher bis zum Schlusse des Mittelalters ihr eigener Geist war. Als man nach den Umwälzungen, welche die neueste Periode der Weltgeschichte herbeiführte, nach neuen Formen suchte, da erschien in den geistig regsamsten Ländern für die kirchliche Kunst eine Anknüpfung an das bis dahin nicht gekannte und gewürdigte Mittelalter angezeigt, an seinen romanischen, noch mehr an seinen eigensten gothischen Stil. Wie verhältnifsmäfsig eng aber der Ring ist, den dieser gegenwärtig beherrscht, beweist zu nicht geringer Ueberraschung die vatikanische Ausstellung, in der er sich auf das Rheinland und auf einige Theile Süddeutschlands und Schlesiens beschränkt. Denn aus Frankreich, Belgien und Holland sind nur den henvorragendsten Arbeiten die mittelalterlichen Formen zu Grunde gelegt, während die breiten Massen derselben in den abgeschwächten Barockformen des vorigen Jahrhunderts ausgeführt sind, die in Spanien und Italien uneingeschränkt die Herrschaft üben. Die Genugthuung, die der Verfasser in einer gewissen Besorgnifs vor einer Alleinherrschaft des gothischen (ob weniger des romanischen?) Stiles darüber empfindet, vermögen wir nicht zu theilen. Mit dem höchst interessanten und lehrreichen Ueberblick aber, den er über die kirchliche Kunstthätigkeit in den einzelnen Ländern, namentlich in Deutschland, Oesterreich, der Schweiz, Frankreich, Belgien, Spanien, Italien bietet, und mit den trefflichen Winken, die er daran knüpft, sind wir durchaus einverstanden. Sie führen meisterhaft aus, was wir in unserer Notiz kaum andeuten konnten und wir werden noch oft genug Veranlassung haben, auf diese wichtigen Punkte zurückzukommen. Herausgeber.

Die

retrospektive Ausstellung in Brüssel

kann erst Anfangs Juni eröffnet, verspricht aber sehr grofsartig zu werden. Lokalkomitees haben sich in Lüttich, Tournai, Antwerpen, Namur, Mons, Nivelles, Charleroi, Brügge gebildet und von allen Seiten laufen Zusagen, von manchen bereits die Gegenstände ein, unter diesen viele, die niemals auf einer Ausstellung erschienen sind, wie ein sehr hervorragendes byzantinisches Elfenbeinkästchen des X. Jahrh. ein Reliquiar des hl. Kornelius aus dem XIV., Silberstatuetten des XV. Jahrh., der berühmte Spitzenmantel aus Notre-Dame de Hal. u. s. w. — Die Dinanderie wird nicht nur in den bereits wiederholt ausgestellten berühmten Osterleuchtern vertreten sein, sondern auch in zahlreichen Evangelienpulten (mit Adler, Pelikan, Greif), in mehreren herrlichen Taufbrunnen, Weihwasserbecken, sogar in dem ganz in Kupfer gegossenen Sakramentshäuschen von Bocholt bei Maeseyck. — Von Ostensorien werden ganze Reihen aufmarschiren aus den verschiedensten Perioden und in den mannigfaltigsten Formen. Die Soeurs de Notre-Dame haben aus ihrem reichen Schatze sämmtliche Arbeiten des Fraters Hugo zugesagt, denen sich seine sonst noch vorhandenen Werke anschliefsen und mit den Schöpfungen eines ihm eng verwandten Meisters zu einem herrlichen Gesammtbilde der belgischen Goldschmiedekunst im Anfange des XIII. Jahrh. vereinigen werden. Aus Tongern wird der ganze Kirchenschatz erwartet nicht minder aus Tournai, und wie von hier, so sind aus Visé, Stavelot, Huy und Nivelles, die grofsen Schreine in Aussicht, die nur noch in Aachen, Köln, Deutz, Siegburg, Kaiserswerth und Marburg ihres Gleichen haben. Auch aus einheimischen und auswärtigen Privatsammlungen wird auf manches hervorragende Stuck gerechnet, da aus Paris: Gasnault, Spitzer, Baron Rothschild, Bourgeois, Stein, Mannheim, aus Köln Baron Albert von Oppenheim u. A. bereits angemeldet haben. Für die durchaus zuverlässige Behandlung des Kataloges und für die erfolgreichste wissenschaftliche Ausnutzung des umfassenden Materiales liefern die Veranstalter dieser Abtheilung, deren Vorsitzender Professor Kanonikus Dr. Reusens ist, die höchste Gewähr.

Redakteur.

Digitized by Google

Das Kölner Kunstgewerbe-Museum

wird in Monats-Frist unter der Leitung des bisherigen Assistenten am Berliner Kunstgewerbemuseum und Redakteurs vom „Kunstgewerbeblatt" Arthur Pabst eröffnet werden in der früheren Taubstummenschule, deren grofse und lichte Räume die Stadt gegenwartig für ihren neuen Zweck einrichten lafst. Die kunstgewerblichen Bestände des Museums Wallraf-Richartz werden sämmtlich in die neue Anstalt übergeführt werden und in den nach erprobten Mustern gefertigten Glasschränken zu hochst überraschender Geltung kommen. Auf dem Gebiete der Glasgemälde, aber auch der Krüge, Gläser und Möbel wird das Museum sofort sich den meisten Sammlungen Deutschlands ebenburtig zeigen, in dem Edelmetall, dem Email und der kleinen Plastik manche Lücke ohne Zweifel in Balde ausgefüllt erhalten. Auch auf dem Gebiete des Schmiedeeisens, des Porzellans, der Ledertechnik, der Gewebe, Stickereien u. s. w. wird es an schnellen Erfolgen nicht fehlen. Eine mit dem 1. Juli zu beginnende Ausstellung alter und neuer kunstgewerblicher Gegenstande aus der Stadt und ihrer Umgebung wird der neuen Anstalt die Aufmerksamkeit in hohem Mafse zuwenden und in den weitesten Kreisen das Interesse wecken, welches der seit vielen Jahren geplanten, aber erst in der zwölften Stunde gelungenen Gründung trotzdem noch den vollen Erfolg zu sichern vermag zum Nutzen des Kunsthandwerks und zum Frommen der Burgerschaft.

Schnütgen.

Die Restauration des Chores der St. Ursula-Kirche zu Köln

hat soeben mit der Entfernung der Reliquien aus den Fensternischen und mit dem Abbruch der den alten Hoch-Altar entstellenden zopfigen Umbauten begonnen. Dieser höchst merkwürdige Altar gehört zur Klasse der Reliquien-Sarkophag-Altäre, die im Mittelalter nicht selten waren, sich aber nur in wenigen Exemplaren (z. B. in St. Severin zu Köln, in St. Wendel (Eifel), in Gheel (Belgien), in unsere Zeit hinübergerettet haben. Sie bestehen nämlich aus einem (oder mehreren) sarkophagartigen Behälter, der sich hinter dem Altartische auf Säulen mit dem Kopfende nach vorn erhebt, um in eigenen, meistens sehr kostbaren Schreinen die Gebeine berühmter Heiligen aufzunehmen, unter denen die Gläubigen prozessionsweise herziehend ihre besondere Verehrung bekundeten. In St. Ursula stammen die drei nebeneinander gestellten Behälter (welche früher die jetzt in der Schatzkammer bewahrten Gebeine der hl. Ursula, des hl. Etherius und des hl. Hippolytus bargen), aus der Entstehungszeit des Chores (1287), mit Ausnahme des etwas älteren Mittelschreines, der ursprünglich den früheren Altarbau allein bekrönt zu haben scheint. Sie sind aus Holz konstruirt und in sehr charakteristischer Weise durch architektonische Formen gegliedert. Nach vorne waren sie mit (ohne Zweifel kreuzförmig durchstochenen) Gittern verziert, die leider verschwunden sind; nach hinten sind sie mit einer durch schwere Kette verschliefsbaren Fallthüre versehen. Hinten ruht dieser Sarkophagenbau auf zwei Granitsäulen, vorn auf dem Steinretabel des Altartisches, der in Drachenfelser Trachyt ausgeführt und mit einer gewaltigen Marmortafel von 3,42 m Länge, 1,65 m Tiefe und 0,17 m Dicke bedeckt ist. Das niedrige Retabulum ist durch 11 ganz flache Nischen belebt, in denen je eine schlanke Relieffigur sich befand, deren Umrisse noch erkennbar sind und im Mittelfelde die hl. Ursula vermuthen lassen. Mit ähnlichen, natürlich grösseren, Blendarkaden ist der im Innern hohle Altartisch ringsum ausgestattet. Von diesen haben sich aber auf der Vorderseite nur zwei erhalten, weil die fünf mittleren im Jahre 1640 einer Vertiefung zum Opfer gefallen sind, als es sich darum handelte, das prachtvolle (jetzt im Museum Wallraf-Richartz befindliche) romanische Retabulum, welches den Altar am Eingange des Chores bekrönte, zu einem Antependium zu degradiren. In den beiden Blendnischen, die es damals flankirten, haben sich die aufgemalten Figuren der hl. Ursula (mit dem Pfeil) und einer ihrer Genossinnen (mit Palme) noch ziemlich deutlich erhalten. — Die Her-

Digitized by Google

stellung dieses merkwürdigen Altarbaues, der demnächst mit dem von St. Severin in unserer Zeitschrift eine eingehende durch Abbildungen erläuterte Beschreibung finden soll, bereitet keine besonderen Schwierigkeiten. Seine Ausstattung aber mit Tabernakel und Expositorium, mögen diese noch so einfach gehalten sein, wird sehr viel Ueberlegung erfordern, noch mehr, als in St. Severin, wo der Altartisch kein Retabulum hat. Der Herausgeber.

Bücherschau.

Die dekorative Kunst-Stickerei. I. Aufnäh-Arbeit von Frieda Lipperheide. Berlin 1888, Franz Lipperheide. Lieferung 1. 15 Mk.

Der Verlag von Franz Lipperheide hat durch die „Modenwelt" und durch besondere Veröffentlichungen alter Muster für die Wiederbelebung und Hebung der Stickerei in höchst fruchtbarer und erfolgreicher Weise gewirkt. Die „Muster altdeutscher Leinenstickerei", von denen soeben die vierte (in unserem nächsten Hefte zu besprechende) Sammlung erschienen ist, haben auf diesem der Reform so bedürftigen Gebiete einen sehr heilsamen Einfluſs ausgeübt. Nunmehr sollen auch die anderen Zweige der dekorativen Kunststickerei: die Aufnäh-Arbeit, der farbenreiche Plattstich, die Gold- und Silberstickerei, der Durchbruch, Filet-Durchzug u. s. w. in eingehender Weise behandelt werden. Um hier möglichst deutlich und instruktiv zu werden, sind groſse Mustertafeln, auch farbige, nöthig und der erklärende Text darf an praktischen Anweisungen nicht sparsam sein, die um so verständlicher sein werden, wenn Illustrationen sie erläutern. — Für das Eine wie für das Andere sorgt das vorliegende Werk in ganz vorzüglicher Weise auf dem Gebiete der Aufnäh-Arbeit. — Im gröſsten Folio-Formate bieten die Mustertafeln zwei farbige Abbildungen, die auf der allertreuesten Nachahmung der im Renaissancestil gehaltenen Originale beruhen mit Einschluſs aller Zufälligkeiten, nicht nur der technischen, sondern auch der durch den Verschleifs bewirkten. Es folgen zwei schwarze Tafeln und zwei in Linien ausgeführte Doppeltafeln, welche in ergänzter Gestalt die Zeichnungen für die Nachahmung jener darbieten. Der knappe aber höchst präzise Text erklärt die „Mustertafeln" und weist durch mehrfache Abbildungen auf die Art ihrer Verwendung hin. Dieser Erklärung geht eine kurze Geschichte der Aufnäh-Arbeit vorher, die sehr alten Ursprunges (dem Mittelalter doch nicht so unbekannt, wie die gelehrte Verfasserin zu glauben scheint) erst mit der Renaissance zur Geltung kam. „Das Material und seine Anwendung", also die „Gewebe oder Stoffe", die „Stickfäden und Schnürchen", die „Stick-Seiden" werden klar und verständlich behandelt und durch zahlreiche Zeichnungen veranschaulicht, die ihren rein praktischen Zwecken durchaus entsprechen. — So löfst diese erste Lieferung ihre dankbare Aufgabe auf das allerbeste und wird in erheblichem Maſse beitragen zur Neubelebung einer dekorativen Technik, die auſserordentliche Vorzüge hat. Zu diesen möchten wir auch den von der verdienstvollen Verfasserin minder betonten zählen, dafs sie keine Kunstfertigkeit ersten Ranges voraussetzt, also auch die Dilettantinnen zuläfst, und dafs sie auch nicht das Uebermafs von Zeit erfordert, für die nun einmal in der Tagesordnung unserer Damen nicht mehr der nöthige Spielraum vorhanden. Eines aber verlangt sie gebieterisch, mag sie nun in den Dienst des Heiligthums, oder der Häuslichkeit gestellt werden, eine korrekte Zeichnung, und diese in mustergültigen alten Vorbildern gebracht zu haben, ist das gröfste Verdienst der vorliegenden Publikation, der wir die weiteste Verbreitung wünschen und baldigste Fortsetzung. Schnütgen.

Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke. Stuttgart 1888. Verlag von Ebner und Seubert. 1. Liefrg. 1 Mk.

Wenn der im Dienste der Kunstgeschichte ergraute Verfasser nach so vielen und bedeutenden Arbeiten, deren Reihe im Jahre 1858 „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" eröffnete, seine Studien in ein Kompendium von 12 bis 15 Lieferungen zusammenpreſst, dann wird das wohl eine reife Frucht sein. Und es wird die Kenntnifs der „Geschichte der deutschen Kunst", für die jetzt so manche erprobte Federn thätig sind (wie die der fünf Herren, die sich zu dem grofsen reichillustrirten Groteschen Verlagswerk, vereinigt haben und wie die des Kasseler Professors Knackfufs) in die weitesten Kreise zu tragen vermögen, da der Verfasser es in hohem Maſse versteht, auch die trockensten und schwierigsten Untersuchungen verständlich und interessant zu behandeln. Dieses beweist schon die erste Lieferung, welche im I. Kapitel die „Aelteste Zeit bis auf Karl den Grofsen" abwickelt, im II. „Die karolingische Kunst" vorzuführen beginnt. Vom Holzbau der Germanen ausgehend kommt er bald auf ihre Schmucksachen, auf ihre reichen Goldschmiedearbeiten, sodann auf ihre Miniaturen, endlich auf die Monumentalbauten der Ostgothen und Longobarden, die ihm die Nachklänge der römischen, die Vorläufer der fränkischen Bauten sind (unter welchen auch das Dekagon von St. Gereon in Köln Erwähnung verdient hätte). Die grofsartige Bauthätigkeit Karls des Gr. wird eingehender behandelt unter besonderer Betonung des Aachener Münsters und der Fuldaer St. Michaels-Kirche. — Zahlreiche vorzüglich ausgewählte Illustrationen beleben und erläutern den trotz seiner Knappheit leicht fliefsenden und unterhaltenden Text, von dem wohl mit Sicherheit wird angenommen werden dürfen, dafs er an Unbefangenheit in alleweg den ersten Veröffentlichungen des verdienstvollen Verf. gleichkommen wird. Der Erfolg wird dem äufserst wohlfeilen Werke dann um so sicherer sein. Schnütgen.

Digitized by Google

Dr. F. X. Pfeifer, „Der Dom zu Köln“ . . . seine logisch-mathem. Gesetzmäfsigkeit und sein Verhältnifs zu den berühmtesten Bauwerken der Welt. Paderborn, F. Schoningh 1888. 52 S. Pr. 1 Mk.

Vor vielen Jahren schrieb Fr. von Schlegel über unsern Dom, der damals noch so weit von seiner Vollendung entfernt war: „Alle ergreift das Grofse dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen . . . Was aber . . . am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, das Ebenmafs bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Grofse. Den Eindruck fühlt jeder, der Gefühl für etwas hat; beschreiben aber oder erklären läfst sich dieses Gefühl weiter nicht; nur genaue Abmessungen, im Vergleiche mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden Aufschlüsse über das Geheimnifs jenes dem zarteren Gefühle so merklichen Ebenmafses geben können.“ Ohne von dieser Stelle Kenntnifs zu haben, hat der Verfasser vorliegender Schrift, Dozent der Geschichte der kirchlichen Architektur, nicht nur diese Ueberzeugung getheilt, sondern hat auch diese genauen Messungen vorgenommen und das überraschende Resultat hier niedergelegt. Man ersieht aus dieser Abhandlung wie Mafs und Zahl, die geometrischen und arithmetischen Verhältnisse des Kölner Doms in einer Konsequenz erscheinen, die sich selbst auf den verschiedenen Durchmesser der Triforiums-Säulchen erstreckt, und doch nach einfachen Grundlagen am Dome durchgeführt sind. Hatte A. Zeising auf Grund der grofsen Publikation von Franz Schmitz über den Kölner Dom das häufige Vorkommen der Proportion des goldenen Schnitts in dessen Grundrifs nachgewiesen (Allg. Z. 1869 Nr. 216—218), so liefert vorliegende Abhandlung in viel ausgedehnterer Weise den Nachweis auch für die Höhenverhältnisse und zeigt zugleich, dafs das Fundamentalmafs, welches mit den Quotienten des goldenen Schnittes vereinigt die Proportionen bestimmt, die Diagonale der Kreuzvierung ist. — Die zweite Abtheilung des ersten Theils beschäftigt sich mit den arithmetischen Verhältnissen des Kölner Doms und zeigt, wie auch hier die Dreizahl vorwiegt, welche in gewissen Bautheilen sich zur Fünf- und Neunzahl entfaltet. — Die zweite Abtheilung vergleicht den Kölner Dom mit den berühmtesten Bauwerken des Alterthums und der christlichen Zeit, insbesondere hinsichtlich der Mafse und der Proportionen, und weist mehrfache überraschende Analogieen nach. Aus den vielen interessanten Einzelheiten dieses Theils heben wir hervor, dafs in den Domen von Pisa, Speier und Mailand, so wie in der St. Peterskirche zu Rom die Diagonale der Kreuzvierung ähnlich, wie im Kölner Dom das Fundamentalmafs für die Proportionen bildet.

Köln. Domkapitular Dr. A. Heuser.

Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte von Dr. Jos. Hampel. Mit 28 Tafeln Abbildungen. Budapest, Friedrich Kilian. 1888.

Zum erstenmale wird hier eingehend und von berufenster Seite eine ganz eigenartige Technik behandelt, die auf ein Jahrhundert (Mitte des XV. bis Mitte des XVI. Jahrh.) und auf ein Land (Ungarn) beschränkt geblieben und aufserhalb Ungarns der Beachtung nur wenig gewürdigt worden ist. Von dem sog. „Filigranemail“, welches erst im XVII. Jahrhhundert auch in Ungarn auftauchte, gänzlich verschieden, besteht es seinem Wesen nach darin, „dafs einfach gedrehter oder gekerbter Silberdraht Recipient der Emailmasse und Kontour des dargestellten Ornamentes ist“, mit andern Worten, dafs der Draht auf und mit dem dünnen Emailfond, also ohne Lothung, festgeschmolzen und in einem zweiten Brande das (weifse) Ornament aufgetragen wurde, welches deswegen auch einen mehr reliefartigen Charakter hat. Sämmtliche mit dieser vornehmen und wirkungsvollen Technik geschmückte Gegenstände, die ihm bekannt sind, führt der Verfasser einzeln an unter Angabe der bezüglichen Literatur. Es sind 49 Nummern, die sich in Ungarn, 15, die sich anderswo, namentlich in Breslau, Dresden, Krakau u. s. w. befinden. Ob auf den etwaigen Privatbesitz bei dieser Aufzählung keine Rücksicht genommen worden ist, ergiebt sich nicht mit Bestimmtheit. Jedenfalls mag die Bemerkung nicht überflüssig sein, dafs der Bürgermeister Thewalt in Köln einen Kelch besitzt, der in der Form mit dem auf Seite 25 abgebildeten verwandt, in der Verzierungsart dem auf Seite 7 auch in den Details dargestellten Knaufe sehr ähnlich ist. Ueber den Ursprung dieser Technik, deren Anfänge auf Byzanz hinweisen, stellt der Verfasser scharfsinnige Untersuchungen an, die gleichwohl die Frage noch nicht zum Abschlusse bringen. Die einzelnen Gruppen, denen er drei lokalisirte aus den Ornamentmotiven, also aus den Blumen, Blättern, Ranken u. s. w. nachweist, erscheinen ihm als die Erzeugnisse besonderer Schulen und diese Sonderung führt er in chronologischer Beziehung noch weiter aus, indem er die koloristischen Merkmale in scharfer Beobachtung und Kombination zum Ausgangspunkte zeitlicher Gruppirung macht. Die warme Farbenskala glaubt er noch ganz der späten Gothik, die kalte den Anfängen der Renaissance zutheilen zu sollen. Vielleicht hat auch der Verfasser hierbei die Beobachtung gemacht, dafs Roth immer opak, Gelb und Braun transparent sind und das Schwarz eigentlich nur ein ganz tiefes Blau ist. Sehr zahlreiche Abbildungen von ganzen Gefäfsen und namentlich von einzelnen Ornamenten beleben den äufserst instruktiven Text, und Angaben in Betreff der Farben vervollständigen die Illustrationen, von denen wir allerdings sehr gerne wenigstens eine in polychromer Behandlung gesehen hätten, zumal Originale bei ihrer geringen Verbreitung nur Wenigen zugänglich sind. Für den Schmuck kirchlicher Gefäfse, der dieser Technik ursprünglich fast ausschliefslich gedient hat, wäre die (bisher nur in vereinzelten Fällen versuchte) Wiederaufnahme derselben im höchsten Mafse wünschenswerth, zumal sie einfach und nicht kostspielig ist. Alex. Schnütgen.

Erklärung. Für die in den beigelegten „ANZEIGEN“ enthaltenen Empfehlungen kann die Redaktion selbstverständlich keine Verantwortlichkeit übernehmen.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290—1301).

Lichtdruckdoppeltafel (Tafel VI).

Im historischen Museum zu Bern wird unter anderen kostbaren Beständen eine mit Ringen verbundene Doppeltafel (Diptychon) verwahrt, welche nach der seitherigen Annahme zu jenen Beutestücken gerechnet wurde, die nach der Niederlage Karl's des Kühnen in der Schlacht von Granson (1476) den Schweizern zufielen. Durch die Arbeit[1]) meines Freundes Jak. Stammler, Pfarrers der katholischen Gemeinde zu Bern, ist neuerdings die Aufmerksamkeit auf dieses Kleinod gelenkt worden. Den eingehenden Untersuchungen Stammler's ist es zugleich zu verdanken, dafs gegen die seitherige, irrthümliche Annahme der Ursprung, wie die Vorgeschichte des kostbaren Stückes festgestellt wurde. Die Bedeutung des Stückes für die Geschichte des Kunsthandwerkes, wie für die liturgische Kunst des Mittelalters erschien mir derart, dafs ich glaubte, dasselbe unseren Lesern vorführen zu sollen. Bezüglich der geschichtlichen Einzelheiten folge ich dabei den Ausführungen von Stammler; in der Würdigung des Kleinods nach der kunsthandwerklichen Seite und den daraus abgeleiteten Schlufsfolgerungen hinsichtlich seines Ursprungs gebe ich dagegen meinen eigenen Anschauungen Ausdruck. Auch schien mir die Zuweisung an König Andreas III. um defswillen vorzuziehen, weil er nachweislich der ursprüngliche Besitzer gewesen, und im Zusammenhang damit die Zeitstellung des Hausaltars sofort gekennzeichnet ist, während bei der Benennung nach der Königin Agnes erst eine Rückdatirung nothwendig wird und leicht Irrungen darum sich ergeben können. Es ist freundlichem Entgegenkommen von verschiedenen Seiten zu danken, dafs hier eine Abbildung in fast halber Gröfse geboten werden kann, während die Originalausgabe eine viel kleinere und ungenügende Wiedergabe enthält.

In erster Linie gilt nunmehr als erwiesen, dafs die Doppeltafel nicht aus der Burgunderbeute herrührt, sondern aus dem Kirchenschatze des Klosters Königsfelden (Aargau), den die Berner bei Einführung der Reformation sich aneigneten. Dieses an der Stätte der Ermordung des Königs Albrecht († 1308) gegründete Doppelkloster (Franziskaner und Klarissen) war seinerseits in deren Besitz gelangt durch Schenkung der Königin-Wittwe Agnes, welche von 1316 an 48 Jahre in Zurückgezogenheit zu Königsfelden bis zu ihrem Tode (1364) verbrachte. Agnes, die Wittwe des Königs Andreas III. von Ungarn, galt für eine der reichsten Fürstinnen ihrer Zeit. Unter dem grofsen Schatz von Kleinodien, welchen sie der ihrer Familie so theuren Stätte stiftungsweise zuwandte, befand sich auch der fragliche Hausaltar. Wenn in den Inventarien von Königsfelden von dem „goldenen Tisch der Königin Agnes" die Rede ist, so knüpft sich diese mifsverständliche Bezeichnung offenbar an die Klappform des Stückes, das durch die Feldertheilung im Innern an die Spiel-Bretter oder Spiel-Tische erinnerte, wie sie durch das ganze Mittelalter gebräuchlich waren. Die Tafel selbst weist durch ihre ganze Ausstattung wie durch eine Reihe von Bezügen, welche in den Bildern liegen, einestheils auf Zusammenhang mit der ungarischen Königsfamilie, anderntheils auf Venedig. König Andreas III. (1290—1301) stand in der That zur Lagunenstadt in den engsten Beziehungen, so dafs er den Namen „der Venezianer" führte. Seine Mutter Tommasina entstammte nämlich dem reichen Geschlechte der

[1]) Der sog. Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern eine alt-venezianische Altartafel (Diptychon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Werth für Kunst und Geschichte. Von Jakob Stammler, mit 1 Abb. in Lichtdruck. Sep.-Abdr. aus dem „Berner Taschenbuch" 188 Bern, Nydegger und Baumgart 1888. 232 S. kl. 8°.

Digitized by Google

Morosini, und er selbst war in Venedig geboren. Nach seiner Thronbesteigung liefs er 1291 seine Mutter von Venedig nach Ungarn kommen und wies ihr daselbst den Rang einer älteren Königin zu. Da nun unsere Altartafel die dem ungarischen Königshause nahestehenden Heiligen Stephan, Emerich, Ladislaus und Elisabeth enthält, so ist die Annahme durchaus zulässig, dafs dieselbe für die Zwecke der häuslichen Andacht von der Königin-Mutter gestiftet und vielleicht von ihr selbst bei ihrer Uebersiedelung von Venedig dahin überbracht worden sei.

Dafs aber die Anfertigung der Tafel ganz unter Bedingnissen entstanden, wie sie lediglich in Venedig vorhanden waren, ergibt sich zunächst aus dem Kreis der bildlichen Darstellungen, welche darin vereinigt sind. Die darin aufgeführten Heiligen-Namen sind nämlich aufs Engste mit der venezianischen Kirche und der Volksandacht verknüpft. Stammler hat die Belege dafür mit Grundlichkeit beigebracht. So beweist er die Erwähnung der heil. Marina aus deren spezifisch lokaler Verehrung, und den sonst nicht vorkommenden Namen einer heil. Fumia erklärt er als die venezianische Dialektform für Euphemia. Daneben erscheinen die ritterlichen Heiligen Theodor und Georg, wovon der erstere zu den Patronen der Stadt gehört, und letzterer in ganz besonderer Weise daselbst geehrt ward.

Die Reihe der Heiligen-Namen führt übrigens noch zu weiteren Schlufsfolgerungen. Einerseits begegnen wir solchen Namen, welche der jüngsten Vergangenheit angehören und in der Zeit hochverehrt waren. Aus den Daten ihrer Kanonisation ergibt sich ein wichtiger Anhaltspunkt für die Entstehungszeit unserer Tafel. Wir treffen hier auf Franz von Assisi, kanonisirt 1228, Antonius von Padua, kan. 1232, Dominikus, kan. 1235, Elisabeth, kan. 1235 und Peter Martyr, kan. 1253. Die Anfertigung kann somit erst nach dem spätesten dieser Daten erfolgt sein. Für die Charakteristik unseres Kunstwerks aber sind anderseits die Namen von Heiligen des griechischen Kalenders von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Dahin gehörte vor allem Demetrius, ferner Alexius, Helena, Konstantin und Katharina. Sie beweisen für die engen Beziehungen, welche gerade in Venedig mit den griechischen Nachbarländern bestanden. Venedig war in jenen Tagen recht eigentlich ein Emporium griechischer Kultur und Kunst. In Leben und Verkehr kreuzten sich die Sprachen des lateinischen Abendlandes mit den Idiomen des griechischen Ostens. Wie die Heiligen der griechischen Kirche mit jenen des römischen Kalenders hier zusammenstehen, so wechseln in unserer Tafel auch griechische Inschriften mit lateinischen Bezeichnungen. Die bildlichen Darstellungen ihrerseits bewegen sich nach Inhalt und Form in den Ueberlieferungen der griechischen Kunst. Und klingen sie theilweise wirklich an die Mosaiken von San Marco in Venedig an, so sind beide durch die gleichen Einflüsse bestimmt. Erwiesenermafsen waren griechische Künstler seit dem frühen Mittelalter in Venedig ansässig, und im 13. Jahrhundert bildeten griechische Maler daselbst eine förmliche Schule. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn die in Rede stehende Tafel hinsichtlich ihrer formalen Ausbildung ganz und gar unter dem Einflufs griechisch-byzantinischer Kunstweise steht.

Nach der kunsthandwerklichen Seite endlich offenbart sich darin der ganze Reichthum der hochentwickelten griechischen Kunsterfahrung. Die grofsen, geschnittenen Halbedelsteine, welche die Mitte der Tafeln zieren, erweisen sich nach den Inschriften, wie nach ihrer ganzen Beschaffenheit als meisterliche Leistungen von der Hand eines griechischen Steinschneiders. Als ganz spezifische Eigenthümlichkeit der griechischen Goldschmiedekunst ist der reiche Schmuck an edlen Perlen zu nennen: an Erzeugnissen abendländischer Art sind sie in jener Zeit nicht vorhanden und kommen darin erst durch die von Venedig und dem griechischen Osten empfangenen Anregungen in Aufnahme. In der reichen Verwendung von edlen Steinen an unserer Tafel spricht sich gewifs ein prachtliebender Sinn aus; es war aber die Befriedigung einer solchen Geschmacksrichtung nur an einem Kreuzungspunkt des Weltverkehrs möglich, wie es thatsächlich Venedig war. Die auf Pergament gemalten und mit kleinen Perlen verzierten Miniaturbilder sind nämlich durchweg mit Tafeln von Bergkristall überdeckt, und in der äufseren Bilderreihe wechseln die Darstellungen mit Tafelsteinen von Blutjaspis. Das Filigran weiterhin, welches in reizvoller Weise an unserer Tafel den Reichthum an edlen Steinen mit einander verbindet, war von jeher in Byzanz mit Meisterschaft geübt worden; in Venedig hatte es früh schon sich eingebürgert und übertrug sich von da nach anderen Orten Oberitaliens, wo dessen Anfertigung bis zur Stunde in hoher Blüthe steht.

Digitized by Google

Fugen wir hinzu, dafs der Holzkern der Tafeln von aufsen mit rautenförmigen Silberblechen benagelt ist, in welche kreuzförmige Muster mit eingerollten Enden in zierlicher Weise eingeschlagen sind. Mit den so gestanzten Silberblechen sind auch die Ränder der Innenseite bezogen. Die spielende Ornamentik dieser Bekleidung stimmt mit den sonstigen Einzelheiten nach ihrer technischen und stilistischen Beschaffenheit durchaus überein.

Dafs Schlufsergebnifs über Zeit und Herkunft des kostbaren Werkes läfst sich dahin zusammenfassen, dafs es dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts angehört und aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig unter der Einwirkung jener Kunstanschauungen entstanden ist, welche durch die engen Beziehungen zu den grichischen Kulturstätten begründet und durch hocherfahrene griechische Künstler, Maler und Goldschmiede daselbst gepflegt wurden. Sind in der Reihe der Heiligenbilder die Namen von Schutz- und Lieblings-Heiligen der ungarischen Königsfamilie wie der venezianischen und römischen Kirche einbezogen, so macht sich darin der Wille des Auftraggebers geltend, während im Ganzen nur die Ausdrucksweise griechischer Kunst zur Geltung kommt. Der Ort der Herstellung hat die Ausbildung des Kunstwerks zwar mehrfach beeinflufst, trotzdem wird man es weniger als Erzeugnifs venezianischer Kunst, wohl aber als das Werk griechischer Künstler in Venedig zu bezeichnen haben.

Mainz. Dr. Friedrich Schneider.

Verschollene Hirsvogelkrüge.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).

Unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen früherer Jahrhunderte, welche eine rückfluthende Bewegung auf dem englischen Kunstmarkte während der letzten 10 Jahre im Anschlusse an die Weltauktionen Hamilton und Fountaine der deutschen Heimath wieder zugeführt hat, ist insbesondere eine Reihe buntglasirter Thonkrüge zu nennen, deren einige fraglos auf den Namen Augustin Hirsvogel angesprochen werden müssen und somit für die Beurtheilung der Arbeiten seiner Nürnberger Werkstätte wesentlich neue Richtpunkte darbieten.

Wegen ihrer fremdartigen, an die damals schon geschätzten Arbeiten der Robbias und Bernard Palissys erinnernden Ausbildung und Farbenpracht scheinen grade diese Töpfereierzeugnisse bei den brittischen Eroberungszugen in der unbeachteten Kunstverlassenschaft unserer Altvorderen zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Vorliebe aufgekauft und dem Steinzeuge von Siegburg, Raeren und Nassau vorgezogen worden zu sein. Es hängt dies nicht unwahrscheinlich mit dem durch die Wedgewood- und Mintonindustrie grade um die Wende des Jahrhunderts besonders gepflegten Formen- und Farbensinn des Engländers zusammen, welche ihnen die glasirten Thongefäfse vornehmlich Nurnbergischen Ursprungs als Denkmäler einer damals in Deutschland gänzlich untergegangenen Technik besonders begehrenswerth erscheinen liefsen. Und wahrlich nicht mit Unrecht. Denn diese, nach Art der etruskischen Vasen in verschiedenen über einander geordneten Zierfeldern abgetheilten aber ungleich wirksamer als letztere statt konturirter plastische Darstellungen aufweisenden und in einem metallischen Farbenglanze schimmernden Gefäfse mufsten bei ihrer Wiederauferstehung am Morgen einer neuen Kulturperiode fast denselben eigenartigen bildnerischen Reiz ausüben, wie in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, wo sich an ihnen der Name des Meisters so ausdrücklich verewigte, dafs sein Zeitgenosse, der Schreibmeister Johann Neudörffer unter bewundernder Aufzählung der verschiedenen Künste und Techniken, die jener gepflegt, besondes hervorhebt, wie er von Venedig „viel Kunst in Hafners Werken" mitgebracht und „also welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art" gemacht habe, als wären sie von Metall gossen". Da eben diese Anführung des Chronisten die nächste Rechtfertigung darbietet, wenigstens zwei der von England zurückgekehrten Kruge als Arbeiten Hirsvogels zu bezeichnen, so kann nicht unerörtert bleiben, dafs diese Stelle in der jüngst erschienenen Monographie Augustin Hirsvogels

Digitized by Google

von Carl Friedrich[1], eine ganz neue, jede derartige Zueignung ausschliefsende Auslegung erfahren hat. Die wörtliche Anwendung des angeführten Ausspruches Neudörffers, auf die bisheran unter dem Namen von Hirsvogel etwas sehr unterschiedslos ausgegebenen, glasirten Thonkrüge hat den Verfasser jener sonst sehr erschopfenden und verdienstvollen Arbeit über den Nürnberger Kunstler so weit gefuhrt, dafs er unter Hinweis auf eine Anzahl mitveröffentlichter Modellzeichnungen für Goldschmiedewerke, Thonvasen, Oefen u. s. w. demselben auch die vornehmsten unter seinem Namen bekannten Gefäfse, weil sie von jenen Zeichnungen abweichen, aberkannt hat. — Um zu diesem Ergebnifs zu gelangen, wird zunachst ausgefuhrt, wie die Stilrichtung des Meisters, welche Neudörffer antiquitetisch nennt, nur aus diesen Vasenentwurfen zu bestimmen sei, von denen leider ein ausgeführtes Vorbild bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Es sei daher wahrscheinlich, dafs die in den Entwürfen enthaltenen phantastischen Vasen, weil überhaupt für keinen Gebrauchszweck verwendbar, auch gar nicht als Hohlgefafse gefertigt, sondern nur gezeichnet worden seien und zwar als Ziermodelle für die Ofenkacheln. Demnach sei die betreffende Stelle Neudörffers sinngemäfs zu lesen: Hirsvogel machte welsche Oefen mit Krügen und Bildern auf antiquitetische Art. Um sich nach dieser unerhörten Vergewaltigung eines ganz unzweideutigen, zeitgenössischen Citates mit den ihm unbequemen, aber nun doch einmal vom Erdboden nicht wegzuläugnenden Hirsvogelgefäfsen abzufinden, geht der Verfasser schliefslich dazu über, diese letzteren einestheils auf einen sachsischen Töpfer, Martin Moller in Annaberg, anderentheils auf den berühmten Ofenfertiger in Villingen Hans Kraut (1532—1587) abzubürden, nur um von Nürnberg die betreffenden Fabrikate wegzudrängen, ob auch noch so beredte Nürnbergsche Attributionen auf denselben dorthin verweisen. Sogar die Einführung des Zinnemails als vorkommender Malgrund für die leuchtende Glasur der Hirsvogelgefäfse wird ungeachtet der hierfur in Deutschland festgelegten Monumente: des Christushauptes im Königl. Sächsischen Alterthumsverein aus dem 14. Jahrhundert und eines durch die kunsthistorischen Ausstellungen in Köln (1876) und Düsseldorf (1880) bekannt gewordenen Trinkgefäfses in Form einer frei modellirten, auf der Brust mit einem vortretenden farbigen Wappenschilde nebst Helmzier geschmuckten Eule, welche unter der durchweg weifsen blaugemusterten Glasur die Jahreszahl 1549 trägt, weit über die um 1553 angenommene Lebensgrenze Hirsvogels hinaus in die letzte Halfte des Jahrhunderts zurückgewiesen, lediglich um der Beweisführung gegen die durch das Zinnemail erleichterte mehrfarbige Ausführung der Arbeiten des Meisters zu dienen.

Und dieser ganze Aufwand von spekulativer, historischer und technologischer Begründung, um eine schlichte Chronistenstelle mit einer, den thatsächlichen Ueberlieferungen widersprechenden, modernen Auffassung der Wirksamkeit des Meisters in Einklang zu bringen, welche darin gipfelt, dafs ein grünglasirter Kachelofen auf der Nürnberger Burg — nebenbei in dekorativer Beziehung der interesseloseste der dort vorhandenen mit einer sich stets wiederholenden grofsen Vasenkachel und zwei ewig angewandten Lisenen — wegen der Verwandtschaft seiner Zierfelder mit den „antiquitetischen" Motiven der Zeichnungen und wegen seiner an Metallgufs erinnernden scharfen Auspressung auf Augustin Hirsvogel selbst zurückzuführen sei, dafs der letztere selbstständige Gefäfse aber nie gemacht habe und es eine Erniedrigung seines Genies wäre, wenn man ihm die Erfindung der buntglasirten deutschen Töpferwaare zuschreibe. Es ist die höchste Zeit dieser rein philologischen, der Universalität des Dürerschen Zeitgenossen zu nahe tretenden Anschauung zu widersprechen und den Bericht des Schreibmeisters Neudörffers in ungekünstelter Weise aus seinem damaligen Gesichtskreise zu uns reden zu lassen; der vorerwähnte englische Import verschollener Hirsvogelwerke bildet die günstigste Veranlassung dazu. Was trieb denn wohl den von den Wunderwerken der Glasmalerei, des Zirkels und der Perspektive, der Wappensteinschneide-, Gamalir- und Kupferstecher-Kunst Aug. Hirsvogels hochbegeisterten Biographen dazu, so ganz besonders von der aus Italien mitgebrachten Kunst in Hafners Werken von dessen „welschen Oefen, Krügen und Bildern auf antiquitetische Art und wie von Metall gossen" Erwähnung zu thun, was anders, als

[1] Augustin Hirsvogel als Töpfer, seine Gefäfsentwürfe, Oefen- und Glasgemälde von Carl Friedrich, Bibliothekar am bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. Nürnberg, Hofbuchdruckerei von Bieling-Dietz 1885.

das Aufsehen Erregende, welches diese Arbeiten in ihrer vorgeschilderten Eigenart für die Zeitgenossen hatten. Vergegenwärtige man sich doch nur das Thongeschirr, welches zu des Meisters Zeit allgemein im Gebrauche war. So weit hier deutsches Fabrikat gemeint ist, darf man noch nicht an die bilderreich geschmückten Erzeugnisse der rheinischen Töpfereien denken, die im Allgemeinen nicht vor 1530 die ersten schuchternen Dekorversuche des Steinzeugs unternehmen, zu einem schwunghaften Versand dieser Waare aber erst, im Verhältnisse ihrer mit der bildnerischen Ausstattung wachsenden allgemeineren Beliebtheit, etwa um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert gelangen. Was man also damals in Nurnberg von Steinzeug und Hafnerwerk für den Hausgebrauch kannte, darf man sich nur in der denkbarsten Einfachheit vorstellen, in Form der schmucklos gefurchten, gelblich-braunen Krüglein und Näpfe, welche auf den gleichzeitigen Tafelbildern neben Metallgefäfsen das Tischgeschirr bilden. Da treten auf einmal aus der Hirsvogelschen Werkstatte Gefäfse in die Erscheinung, wie man sie bisheran nur als italienischen Ursprungs gekannt, gröfsere in Form der antiken Hydria, kleinere in allen moglichen phantastischen Gebilden, alle ausgeziert mit reliefirten Darstellungen in metallisch funkelndem Farbenluster — reflet métallique — den Majoliken gleich, und diese sind es ohne Frage, welche der bewundernde Zeitgenosse neben seinen Ofenwerken als die aus Venedig mitgebrachte Erfindung August Hirsvogels mit den die Form und Glasur kennzeichnenden Eigenschaften: „antiquitetisch und wie von Metall gossen“ festlegen will. Dafür, dafs die besagte Notiz Neudorffers in dem vorstehenden Sinne auch immer weiter uberliefert worden ist, gibt deren Wiedergabe in Joh. Gabr. Doppelmayers: Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern Nurnberg 1730 einen authentischen Anhalt, welcher lautet: „Er befliese sich auch noch dann „allerhand Oefen aufwelsche, dann aber Krüge „und Bilder auf antique Art zu machen, defs„wegen er auch Jemand expres zuvor, um dieses „wohl zu erlernen, nach Italien verschicket.“ Durch ihre bildnerische Eigenart und glänzende Farbengebung haben aber auch die Erzeugnisse der Hirsvogelschen Werkstätte als die Anpreisungen der Zeitgenossen längst verhallt waren, ihren Ruf behauptet und alle gleichzeitige wie spätere glasirte Töpferwaaren des 16. Jahrhunderts in Deutschland weit hinter sich gelassen. Auszeichnend im Einzelnen mufs hierbei erwahnt werden die wirksame Ausgestaltung der Gefäfsform durch Einschnürung, Anbringung von Nischen oder Architekturmotiven und ein in der Silhouette besonders vortretende, feine Gliederung durch Stabwerk und Profile; in der Belebung der Flächen zeigt sich sodann ein phantasievolles Spiel mit den verschiedensten Dekorationsmotiven.

Biblische Darstellungen wechseln mit profanen, Portraitmedaillons mit allegorischen Figuren, Jonisknechte mit Thierfigurationen, dazwischen Nurnbergische Wahrzeichen und Wappenschilde, Fruchtguirlanden und stilisirte Blatter oder Rosetten, Alles mit dem Model geformt und aufgesetzt, aber in einer Schärfe der Pressung, die nur bei Bernard Palissy ihres Gleichen findet. Durch die in Venedig erlangten chemischen Kenntnisse der Pasten und Mineralschmelze erzielte der Meister den unvergleichlichen Lüster, welchen die meisten der für seine Fabrikate charakteristischen Farben, ein violettes Blau, ein Saffrangelb, ein leichtes Grün und ein gesättigtes Rothbraun zeigen. Kennzeichnende Merkmale sind dann endlich noch die Dünnwandigkeit und der scharfe Brand seines feingeschlemmten Thones, die Aussparung von mit Sand grundirten Zierfeldern, eine verzierte, nicht immer geflochtene Henkelbildung, sowie die diskrete Anwendung von Vergoldung. An allen diesen Richtpunkten unterscheiden sich die verwandten glasirten Thonarbeiten, insbesondere die Krüge des Annaberger Töpfers Martin Moller, dem Friedrich die ganze angeblich Hirsvogel'sche Hinterlassenschaft, bis auf die Pilgerflasche im Darmstadter Museum, zueignet, wie Nachbildungen von Originalen. Welcher auch nur flüchtige Beurtheiler, der die plumpen, handwerksmäfsigen Krüge Mollers im Dresdener Gewerbe- oder im Germanischen Museum zu Nürnberg gesehen, könnte in demselben zugleich auch den Bildner jenes bewunderungswurdigen Gefäfses der Sammlung Sauvageot im Louvre erblicken, das in Urnenform mit einem Friese feiner Portraitmedaillons des Habsburgischen Kaiserhauses auf Goldgrundirung geschmückt, unten und oben von einer konischen Gliederung mit den uppigsten Laubmotiven abgeschlossen und mit geringelten, wie in Erz gegossenen Eidechsen als Henkeln flankirt ist, oder

seiner bekannten Parallele, der kürbisförmigen Flasche aus der Minutolischen Sammlung, jetzt bei Eug. Felix in Leipzig; wer in ihm den Meister jener geistreichen, statuarischen Hohlgefäfse, des zechenden Edelmanns als Willkomm im Musée Cluny oder des Demelfras im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin?[1]) Weit eher käme dann doch der Villinger Meister Hans Kraut, der Fertiger hervorragender Oefen mit polychromirten Reliefkacheln in Betracht, dem auch die vorerwähnte Pilgerflasche in Darmstadt zugeschrieben wird, weil sie inschriftlich denselben Namen Blasius aber mit der Jahreszahl 1563 führt, der als Name des Bestellers auf einem Ofen in Peterkloster unter dessen Wappen mit den Jahreszahlen 1586 und 1587 prangt. Die aus der Identität des Bestellers — welche immerhin auch noch fraglich — hier gefolgerte Identität des Fertigers, noch dazu mit Ueberspringung eines Zeitunterschiedes von 23 Jahren, ist mehr wie gewagt. Da aber aufserdem eine zeitgenössische Ueberlieferung, dafs Kraut aufser Oefen auch Hohlgefäfse gemacht habe, im Gegensatze zur diesbezüglichen ausdrücklichen Anmerkung Neudörffers über Aug. Hirsvogel nicht besteht, so mufs auch der Villinger Meister aus jener nicht nachgewiesenen Konkurrenz mit dem Nürnberger ausscheiden. Es bleibt also angesichts der vorentwickelten, näheren Kennzeichen an den vollendetsten glasirten Thongefafsen des 16. Jahrhunderts immer nur sowohl nach urkundlicher wie traditioneller Ueberlieferung derselbe Meistername übrig, an den wir ihre Parallelen adressiren können: Aug. Hirsvogel.

Nach dieser nothwendigen Auseinandersetzung zu den englischen Erwerbungen wiederkehrend, mufs in erster Reihe als eine solche Parallele hervorgehoben werden der hierneben dargestellte 0,52 m hohe und 0,33 m breite Schenkkrug, welchen Freiherr Albert von Oppenheim zu Köln in den jungsten Tagen seiner durch feine Wahl und Kostbarkeit der Stucke bis jetzt unerreichten Steinzeugsammlung eingereiht hat.

Der Krug hat einen vasenförmigen Korper, an den der kurze leichtgeschwungene Hals ansetzt, den dicht am Rande rückwärts ein aus drei geflochtenen nur an den Köpfen und Ausläufen getrennten Schlangen gebildeter Henkel bis in das erste Drittel der Körperweitung hinein überschneidet. Um den Hals läuft, abgetheilt durch kleine Kandelabersäulchen mit abschliefsenden Fruchtbouquets die wechselnde Darstellung von je 4 männlichen und weiblichen Brustbildern in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Der Gefäfskorper wird durch zwei von Rundstäben eingefafste Zierstreifen in 3 Ornamentzonen — zwei gröfsere und eine mittlere kleine — abgetheilt, deren obere als bedeutsamsten Mittelpunkt ein von Engeln gehaltenes Medaillon mit dem Imhofschen Wappen in reicher Helmzier nebst 2 anhängenden Allianzwappen Schmiedmaier u. Welser?) in jener minürten Ausführung aufnimmt, welche auf gleichzeitigen Glasern des 16. Jahrhunderts vorkommt und als kaltes Email bezeichnet wird. Zu beiden Seiten dieses für die Nurnberger Widmung des Kruges entscheidenden Stirnbildes setzen mannliche Portraitbusten in reichem Renaissancekostum unter einer Arkatur von Säulen mit Kranzbogen den Hauptfries fort, unter welchem, vermittelt durch ein reliefirtes Zierband, als Zwischensatz unter der unteren Ornamentetage die Bilderfolge des Halses mit der Abweichung wiederkehrt, doch eine aufserst scharf gepreíste Blumenrosette mit den Figuren wechselt. Den folgenden Abschlufs bildet, ganz charakteristisch für Hirsvogel, ein einfacher Streifen mit allerdings nur noch Spuren von abgesetzten Goldfeldern, welche aber in Verbindung mit den hellen Emailpartien dem letzteren ursprünglich die Wirkung eines Metallgurtes verliehen haben müssen. Als Hauptdarstellung der unteren Reliefzone figuriren Adam und Eva unter dem von einer Schlange mit Frauenleib umringelten Erkenntnifsbaum, an die sich wiederum unter Laubarkaden auf Säulenschaften zuerst in voller, dann in abnehmender Etagenhöhe Spielleute und Paare aus dem Zuge der Hochzeitstänzer von dem Zeitgenossen Hirsvogels, Heinrich Aldegrever, nach rechts und links anreihen. Das Gefäfs tragt durchweg eine saffrangelbe Glasur, welche aber an den Hauptdekorstellen, insbesondere am Halse, rings um die Wappenkartusche, hinter der Paradiesesgruppe und unter den Henkelschlangen auf das Wirkungsvollste von einem satten braunen Schmelze abgelöst wird; an dem Zierwerk der Arkaden, den Gewandpartien und Laubmotiven wechseln aufser den beiden vorgenannten lichtgrüne, graublaue und weifse Farbenlüster.

[1]) Die früher hieran angereihten kostbaren, glasirten Thonarbeiten in der Ambraser Sammlung, sind hier weggelassen, da sie nach neueren archäologischen Forschungen auf einen Salzburger Topfer zurückgeführt werden.

218235A

Wie der vorbeschriebene Schenkkrug nicht nur durch alle bildnerischen und koloristischen Einzelheiten, sondern noch ganz besonders durch die Zueignung an die Familie Imhof auf die Meisterhand des bereits durch Bestellung von Glasmalereien mit letzterer bekannten Meisters zurückzuführen ist, so kann auch ein zweites aus England wiedergekehrtes, in dem Ausstellungskataloge der kunstgewerblichen Alterthümer in Dusseldorf 1880 unter Nr. 1387 beschriebenes Gefäfs nur der Anregung Hirsvogels seine Entstehung verdanken. Es ist dies ebenfalls ein Schenkkrug in Form einer antiken Hydria buntglasirt und in drei Gliederungen künstlerisch belebt. Zunächst umzieht den eingeschnürten Hals ein doppelter, freistehender von behelmten Wachtthürmen durchsetzter Mauerkranz mit Zinnen und Schiefsscharten, der vorne zu einem Ausbau mit Staffelgiebel sich entwickelt und hinten von dem breiten, stabumsäumten und mit Rosetten ausgezierten Henkel überschnitten wird. Die obere Körperzone enthält dem vorderen Abschlusse der Halsarchitektur entsprechend in der Mitte eine gegiebelte Nische mit dem aufstehenden Christus in fast freistehender Figur, an die sich vermittelt durch einen difformen Füllraum, der auf beiden Seiten dazu benutzt wird, in seinem obern Abschnitte die beiden Nürnberger Stadtwappen mit dem Jungfernadler und dem getheilten Reichsadlerschilde, in seinem unteren je einen schlafenden Krieger aufzunehmen, drei Rundbogenfelder mit biblischen Darstellungen: Abraham und Isak, Abrahams Opfer, das segnende Christuskind in einer Altarumrahmung, sowie ein Spitzdachfeld mit einer allegorischen Figur, der Iustitia, anreihen.

Unter einer kraftigen Profilirung zeigt dann die untere Gefäfsetage, analog der oberen in der Mitte wiederum eine Spitzgiebelumrahmung für die Hauptdarstellung der Kreuzigung, während die folgenden: Maria mit dem Kinde und jede der opfernden 3 Könige von einem Rundbogen mit Stabwerk umschlossen sind. Die Zwickel der Bogen sind durchweg mit den bekannten phantastischen Fruchtgehangen und Blumenrosetten ausgefullt. Wie die bildnerischen Vorwürfe — der Nürnberger Burgwall, die Stadtwappen — so weisen auch Glasur und Brand nur auf des Meisters Technik hin. Die Hauptfarbe des Gefäfses ist ein tiefes Violettblau, neben welchem die übrige Skala der Hirsvogelschen Farbenschmelze ganz besonders an Leuchtkraft gewinnt. Der Krug hat eine Höhe von 0,53 und eine Breite von 0,33 m. Für die Untersuchung der übrigen aus England zuruckgekehrten Emigranten auf ihren Nürnberger Ursprung wird vielleicht die Zukunft Gelegenheit und weitere Aufschlüsse darbieten. Heute mögen diese beiden Krüge nur erharten, dafs ebensowenig wie dem Malerfürsten Dürer seine Stickmuster, Augustin Hirsvogel, dem beruhmten Mathematiker und Kupferstecher, die Kleintechnik der Hohlgefäfse wird abgestritten werden konnen.

Köln. Bg. Bürgermeister Thewalt.

Ein restaurirtes Reliquiar des 15. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)

Seit Anfang dieses Jahrhunderts zeigt man in der Sakristei der ehemaligen gefursteten Benediktinerabtei Thorn, die an der Maas zwischen Masseyk und Roermond liegt, den untern Theil des rechten Armes und die Hand des hl. Benedikt von Nursia, des ersten und grofsten Ordensstifters des Abendlandes. Die Reliquie ist wohl erhalten und noch mit den Sehnen und der eingetrockneten Haut bedeckt. Das Reliquiar, worin sie ehedem aufbewahrt wurde, schien spurlos verschwunden.

Vor einigen Jahren fand nun der Pfarrer auf dem Kirchenspeicher einen 0,085 m breiten und funfmal so langen 0,428 m Metallcylinder, der sich als mittlern Theil eines zerbrochenen Gefäfses erwies. Eine nähere Untersuchung stellte bald heraus, dafs das aufgefundene Stuck nicht nur von Silber sei, sondern auch hervorragenden Kunstwerth besitze. Die beiden Enden des Cylinders waren durch kreisrunde Emailplatten verschlossen, auf deren blauen Grund weifse Engel mit Spruchbändern knieten.

Der Cylinder selbst war in seiner Länge nicht durchgehends geschlossen, sondern so eingerichtet, dafs er in der Mitte und an jeder Seite je ein breites Band von 0,068—0,083 Breite hatte. Zwischen den drei Bandern befanden sich jederseits zwei viereckige, längliche Oeffnungen, welche einen Blick in das Innere des Gefafses erlaubten. Auf dem mittlern Bande liefs sich ohne besondere Mühe die in gothischen Minuskeln gravirte Inschrift: brachiu. sci. bened.

Digitized by Google

verzierten Streben ruht, das Bild des hl. Benedikt. Er legt den Finger der linken Hand auf den Mund, um anzuzeigen, wie er das Stillschweigen als eine der wichtigsten Pflichten seiner Mönche ansah; in der Rechten trägt er das mit seiner im Reliquiar ruhenden Hand geschriebene Regelbuch. Ueber der Laube wachsen zwei Thurmgeschosse auf, gekrönt von einer Pyramide und ihrer Kreuzblume.

Der im Sechspafs angelegte Fufs ist an den Seiten etwas in die Länge ausgezogen, um schon unten die in der Mitte im Cylinder herrschende Breiterichtung vorzubereiten.

Die restaurirten Theile suchen die strengern, fruhern Formen der Gothik nachzuahmen und konnten darum leicht zu einer Datirung vor die Zeit des 15. Jahrhunderts verleiten. Man erkennt leicht, dafs ein an die Behandlung spröder Steine gewohnter Architekt, nicht ein mit dem bildsamern Stoff des edeln Metalls vertrauter Goldschmied den Restaurationsentwurf gezeichnet hat.[1] Das Reliqniar bietet ein schönes Vorbild, weil es zwei Vorzüge in sich vereint. Erstens ist die Reliquie durch die beiden Oeffnungen des Cylinders leicht sichtbar und kenntlich, aber doch durch die drei Bänder so verhüllt, dafs der Beschauer sie nicht mit einem Blicke sieht. Leider hat man in den letzten Jahrhunderten nicht immer den feinen Takt des Mittelalters nachgeahmt, welches sich wohl bewufst war, dafs auch die Gebeine der Heiligen in lebhafter Art an Tod und Verwesung erinnern, somit leicht Schrecken und Grauen erregen, wenn man sie dem Blick zu offen darlegt. Darum durfte das Reliquiar in sehr lehrreicher Art darthun, wie man Reliquien zeigen und doch auch mehr oder weniger verhüllen und verdecken soll.

Der zweite Vorzug besteht darin, dafs das Reliquiar auf den Altar gestellt auch dem im Kirchenschiff versammelten Volk in seinen Hauptformen kenntlich bleibt, also in würdiger Art einlädt zur Hochschatzung und Verehrung der Reliquie, welcher es seine Entstehung verdankt und welcher es dienen soll. Beissel.

[1] [Also wiederum ein Beweis, dafs nicht die Architekten in erster Linie berufen sind, zu Metallgefäfsen die Zeichnungen zu entwerfen, sondern die Goldschmiede selber, die ihr Material und dessen Stilgesetze am besten kennen. Für die Gestaltung derselben werden ihnen die alten Vorbilder den sichersten Weg zeigen, wenn es sich um Neuschöpfungen, noch viel mehr, wenn es sich um Restaurationen und Ergänzungen handelt, bei denen der peinlichste Anschlufs an formverwandte Muster allererstes Erfordernifs ist. Im vorliegenden Falle brauchten solche nicht weit gesucht zu werden, da Belgien deren eine grofse Anzahl besitzt, die allerdings um einige Jahrzehnte älter sind. Vergl. „Instrumenta ecclesiastica. Choix d'objets d'art réligieux du moyen-âge et de la renaissance exposés à Malines en septembre 1864. Orfèvrerie" No. 19, 21, 22, 23 namentlich 24 und 25 Reliquiare aus Notre-Dame in Tongern und aus Saint-Jacques in Lüttich. Wären diese, besonders das ganz ähnlich disponirte auch mit Horizontal-Cylinder versehene und mit drei Thürmen ausgestattete Ostensorium aus Tongern mehr zu Rathe gezogen worden, so würde die in Rede stehende Restauration eine nicht unerheblich andere Form angenommen haben in Bezug auf die Breitenentwickelung des Fufses, noch mehr des trichterartigen Trägers, in Bezug auf die Gestaltung der Thürme, die viel leichter und mehr im Stile der Zierarchitektur und des Mafswerkornaments zu halten waren, in Bezug auf die zu langen und zu starren Strebebögen u. s. w. Am meisten stört an dem Reliquiar, dafs die beiden seitlichen Metallbüchsen dem Auge nicht die Befriedigung hinreichender organischer Verbindung und Stützung bieten, deren sie um so mehr bedürfen, als sie die Träger der Thürmchen sind. D. H.]

Kleinere Beiträge.

Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch XIV. Jahrh.

(Mit Abbildung.)

Das Mittelalter liebte es, einzelne Gebeine von Heiligen in Behältern aufzubewahren, deren äufsere Gestalt an die betreffenden Körpertheile erinnerte. Da unter diesen die Schädel als die vornehmsten erschienen, so waren Häupter oder Brustbilder aus Metall oder Holz eine besonders beliebte Form. Der ausgehöhlte Kopf diente in der Regel zur Aufnahme des betr. Schädels oder eines Theiles von ihm. Die Brust zeigte gewöhnlich hinter irgend einer meistens architektonisch behandelten Oeffnung eine andere Reliquie, nicht selten die einzige, die ein solches Brustbild enthielt und oft so klein, dafs dieses die Lebensgröfse, welche immerhin die Regel bildete, in vielen Fällen lange nicht zu erreichen brauchte. Solche vorwiegend weibliche Brustbilder, die manchfach die Ausstattung von Reliquien-Altären, wie in Marienstatt (jetzt im Museum zu Wiesbaden) und in dem Klarissenkloster zu Köln (jetzt im Dome) bildeten, haben sich in den verschiedensten Formen und Dimensionen sehr zahlreich im Norden und Süden, namentlich aber

Digitized by Google

Zur Geschichte der liturgischen Tauben.

Die dankenswerthe Aufzahlung der heute noch vorhandenen eucharistischen Tauben, welche A. Schnutgen jüngst als Einleitung zu seiner Beschreibung des in Munstermaifeld zum Vorschein gekommenen Exemplars dieser merkwürdigen Gefafse geliefert hat[1], läfst auch eine möglichst vollstandige Sammlung von altern Nachrichten über Behälter, welche als Tauben gestaltet waren, wunschenswerth erscheinen. In diesem Zusammenhang ist eine Stelle in dem altesten, zwischen 1234 und 1261 vollendeten Theile des Necrologiums des Aachener Marienstiftes nicht ohne Werth. Es heifst hier zum 8. Juni:

> Obiit Theodericus advocatus, cuius filius Wilhelmus advocatus dedit sancte dei genitrici Marie pretiosam crucem continentem de ligno domini et columbam argenteam alias reliquias continentem pro anniversario patris, pro suo quoque et matris sue anniversario post eorum obitum[2].

Den Vogt Theoderich nennen die Urkunden in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, seinen Sohn Wilhelm bis zum Jahre 1202[3]; somit ist die Zeit, in welche jenes Geschenk fallen mufs, ziemlich genau begrenzt. Was die silberne Taube betrifft, so ist es ja wohl möglich, dafs sie von vornherein als Reliquienbehalter angefertigt wurde, wobei zu beachten ist, dafs einerseits Vogelgestalten doch in dieser Verwendung nicht eben haufig vorkommen, andererseits freilich gerade aus den Maasgegenden Tauben als Reliquiare bekannt sind[4]. Nicht fern liegt aber auch die Annahme, dafs das geschenkte Reliquiar ursprünglich ein eucharistisches Gefafs war, welches, durch die Beseitigung des mit Rücksicht auf seine Benutzung als solches gestalteten Altars der ursprünglichen Bestimmung entfremdet, eine neue Verwendung zur Bergung von Reliquien gefunden hatte. Leider ist der jedenfalls merkwürdige Gegenstand aus dem reichen Schatze der Aachener Munsterkirche verschwunden. Nur die verschiedenen, theilweise bis ins 14. Jahrhundert zurückreichenden Aachener Schatzverzeichnisse, deren Veroffentlichung aufserordentlich wünschenswerth ist, könnten seine Spuren vielleicht verrathen, moglicherweise sogar zur Lösung der oben aufgeworfenen Frage nach seiner ursprunglichen Bestimmung Anhaltspunkte gewähren.

Bonn. Prof. Dr. Loersch.

[1] A. Schnütgen, eine neuentdeckte eucharistische Taube, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 83, S. 201 ff.

[2] Quix, Necrologium ecclesiae b. Mariae virginis Aquensis, S. 31, Z. 10. Ueber das Alter der ältesten Eintragungen des Hs. vgl. C. P. Bock in Lersch, Niederrheinisches Jahrbuch, Jahrg. 1843, S. 91, Anm. 17.

[3] Vgl. Loersch, Aachener Rechtsdenkmäler, S. 274 f.

[4] Schnütgen a. a. O. S. 203.

Sepultura Episcoporum.

Die Leichen der Bischöfe setzte man gewöhnlich in dem Chore oder Hauptschiffe ihrer Dome bei oder aber in jener Seitenkapelle, welche ein Bischof aus seinen Mitteln gebaut und als seine Grabstätte bezeichnet hatte. Ueber das Grab kam zu liegen ein Stein mit dem Bilde des Verstorbenen in flach gehaltener Arbeit; jedoch lag der Stein so tief, dafs ein darüber gelegter Bretterdeckel nicht über den Plattenboden der Kirche ragte, und der Fufs der Vorübergehenden nicht dawiderstiefs. Die tiefere Lage dieser Denkmäler ist demnach eine ursprungliche und nicht entstanden durch spätere Erhöhung des Plattenbodens.

Interessant lautet, was der Mainzer Erzbischof Konrad 1434 verfügte: Die Dompräsenz solle einen Sarcke (Sarg) auf sein Grab mitten im Dome hauen lassen und den in die Erde versenken und einen Deckel daruff, den man zu jeder Zeit, so man Jahrzeit, den siebenden und dreissigsten Tag begehet, soll uffthuen, und 4 Kerzen daby setzen. Gudenus, cod. dipl. IV, 210.

Bischof Rudolf von Verden, der ein Kind der Stadt Friedberg mit dem Familiennamen Rühle war, liefs in der Klosterkirche zu Arnsburg eine Kapelle bauen mit Altar und sechs wohlverzierten Fenstern; darin, verfügte er durch ein drei Tage vor seinem Hinscheiden aufgesetztes Testament, wolle er begraben sein, uber seinem Grabe (sepulcrum) solle gelegt werden ein Bildwerk und zwar: ad modum sepul-

Digitized by Google

turae episcoporum, also wie gewöhnlich die Bischofsgräber gemacht werden. Ebenda III, 481.

Auf der Nordseite des Domes zu Worms liefs Bischof Reinhard, ein Sickinger, den Bau einer Kapelle Egidikapelle, jetzt Marienkapelle genannt) mit zwei Fenstern von reichem Mafswerke bauen (1482) und sich auch darin bestatten; 1873 im Februar fand man sein Grab überdeckt mit einer grofsen Steinplatte, in welcher die Konturen des ehemaligen Messinggusses (gravirte Messingplatte) deutlich zu erkennen waren. Der Messinggufs stellte den Bischof in Lebensgröfse dar. Fundbericht im Anzeiger des Nürnb. Museums 1873 S. 62. Jetzt verdeckt ein etwas höherer Boden die ursprüngliche Anlage.

Man sieht, wie durch viele Anordnungen früherer Zeit ein gemeinsamer Zug geht, wie man gut überlieferte feste Formen zu schätzen wufste. Wie ist heute der Willkür so Manches überlassen!

Klein-Winternheim bei Mainz. Dr. Falk.

Gravirtes Medaillon des Salvator, Ende XII. Jahrh.

(Mit Abbildung.)

Dieses Medaillon ist die auf photographischer Aufnahme in natürlicher Grösse beruhende Abbildung einer gravirten und vergoldeten Kupferplatte, die sich im Kölner Domschatze befindet und in demselben bis vor Kurzem an dem vom Domvikar Hardy († 1819) modellirten Bronzekreuze die Rückseite des Kreuzmittels verzierte. Es stellt den Heiland als „Salvator mundi", die „Majestas Domini" in der minder gewöhnlichen Brustbild-Form dar mit segnend erhobener Rechten und mit dem aufgeschlagenen Buche (liber vitae) in der ebenfalls emporgerichteten Linken. Der Kopf und namentlich die Hände lassen, wie öfters auch noch in dieser (spätromanischen) Zeit, an Korrektheit der Zeichnung zu wünschen übrig, das Haupthaar aber wie das Gefält der Gewandung ist gut geordnet, die Bewegung edel und gefällig, der Ausdruck ernst und erhaben, so dafs dieses Medaillon den Goldschmieden, die dieser Darstellung zur Ausschmükkung von Kirchengefäfsen öfters bedürfen, in mehrfacher Beziehung als Muster dienen kann. S.

Digitized by Google

Nachrichten.

Bei der Restauration des Chores der St. Ursulakirche zu Köln,

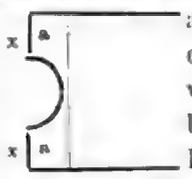
uber die schon im II. Heft berichtet wurde, sind unter sämmtlichen Fenstern, mit Ausnahme des untersten auf der Evangelienseite, viereckige Nischen von 40 cm Höhe und 53 cm Breite zu Tage getreten, welche als ursprüngliche Anlage ohne Zweifel die Bestimmung hatten, in kostbare Stoffe gefafste Schädel aus der Gesellschaft der heil. Ursula, wie die Kirche sie noch in grofser Zahl besitzt, aufzunehmen. Die Anzahl der Nischen entspricht derjenigen der Fenstertheile, die im Chorhaupte durch je zwei, im Chorquadrate, d. h. in den drei Jochen derselben, durch je drei Pfosten gebildet werden, so dafs sich also in jenem 15, in diesen 20 Nischen befinden. Da jede derselben durch eine Falz zur Aufnahme eines Mittelbrettes eingerichtet, 6 Schädel zu bergen vermag, so fanden deren 210 hier in der Nähe des Reliquien-Altares und gewissermafsen um denselben gruppirt ein echt monumentales und sicheres, dazu höchst würdiges und passendes Unterkommen. Die unter ihnen befindlichen Hohlräume in den Wänden sind mit 10 kleinen vergitterten Oeffnungen versehen, mit Ausnahme eines Feldes der Evangelienseite, in dem ein grofserer Wandschrank zur Aufnahme des Hochwurdigsten Gutes, also ein einfaches Sakramentshauschen angebracht ist, zu dessen Wiedereinführung in die Liturgie hier wohl die Ehrfurcht vor dem so merkwürdigen Hochaltar bezw. dessen Steinretabel nöthigen wird. Hinter den kleinen Gittern treten Gebeine zu Tage, Arm-, Bein- u. s. w. Knochen, die hier in höchst sinniger Anordnung unterhalb der Häupter ruhen, eine in jeder Hinsicht schätzenswerthe Anlage, deren Erhaltung wohl keinem Zweifel unterliegen kann.

n.

Süsteren (Holland) Pfarrkirche.

Endlich ist man dazu gekommen, einen Anfang mit der Restauration dieser interessanten Kirche zu machen, welche eines der ältesten Baudenkmale der Niederlande ist[1]). Leider reichten die Mittel kaum zur Herstellung der Krypta, die wie in Werden hinter dem Chore liegt. Die Krypta ist funfschiffig, obwohl sie nur ca. 10 Meter breit ist; nach Osten springt ein kleines Chor mit geradem Abschlufs vor, dessen Gewölbe höher hinaufgezogen ist als das der Schiffe. Die drei ursprunglichen Altare wurden bei der Restauration aufgedeckt und wieder in der alten Form hergestellt. Sie bestehen aus einem viereckigen Unterbau aus unregelmafsigen Bruchsteinen mit Kalkbewurf versehen. Eine einfache profilirte Deckplatte schliefst den Altar ab.

Da die Westmauer der Krypta schadhaft war, wurde dieselbe ausgebrochen und fand man hinter derselben, in der Apsis des Chores hinter dem Hauptaltare, einen gemauerten und inwendig mit Kalkbewurf versehenen Sarg. Spuren von Malerei waren nicht zu entdecken. In der Dachkonstruktion ist eine eigenthümliche Anordnung zu bemerken, nämlich dafs das Dach seitwarts der Apsis des Chores ganz flach bei



a—a) und jedenfalls früher mit einer starken Bleieindeckung versehen war. In der Mauer bei xx befindet sich ein schmales Fenster, das fast bis auf das flache Dach reicht. Dasselbe konnte nicht unterhalb des Daches der Krypta liegen, weil dann dieses Dach zu hoch hätte hinaufreichen müssen. Ausserdem ist dies Fenster das einzige, welches die neben dem Hauptchore liegenden Räume erhellt.

Hoffentlich wird es mit Hulfe eines Zuschusses von Seiten der Regierung bald moglich werden, mit den Restaurationsarbeiten weiter fortzufahren.

In der Kirche, deren früher so ungemein reicher Schatz fast spurlos verschwunden ist, wird noch eine Holzbüste aufbewahrt, die als Reliquienbehälter für einen Theil der Reliquien der h. Amelberga diente. Da die Büste mit dichter weifser Farbe bedeckt war, sollte dieselbe restaurirt werden. Beim Abbeitzen der Farbe kam auf dem Untersatz der Name: „Jan van Stefenswerth" in gothischen Majuskeln zum Vorschein. Dieser Jan van Stefenswerth hat am Ende des 15. und Anfangs des 16. Jahrh. manche Arbeiten ausgeführt, die noch auf uns gekommen sind. So eine h. Anna in Tüdderen

[1]) Eine vollständige Monographie dieser Kirche wurde publicirt in „L. von Fisenne, Kunstdenkmale des Mittelalters I. Serie". (Aachen, Cremer'sche Buchhdlg.)

Digitized by Google

und zweifelsohne auch das Triumphkreuz nebst den Figuren der h. Jungfrau und des h. Johannes in Waldfeucht und zwei Figuren (h. Anna und Katharina) in Süsteren, von denen aber blofs die Buste erhalten ist. Die Arbeiten sind meist in Nufsbaumholz ausgeführt.

In der Kirche von Süsteren wurden die Reliquien alle sieben Jahre gezeigt, so auch, wenn wir recht berichtet sind, in der Pfarrkirche von Aldeneyck (Belgisch Limburg).

Meerssen (Holland). L. von Fisenne.

Den Dom zu Metz betreffend.

Die auf die Wiederbelebung unserer vaterländischen Architektur abzielende Bewegung, von welcher u. A. die Dome zu Köln, Regensburg, Frankfurt und Ulm glänzendes Zeugnifs ablegen, hat auch die dem Reiche wieder einverleibte Stadt Metz ergriffen. Die dortige, in ihrer Art einzige, namentlich durch die Kühnheit ihrer Konstruktion, ihre so weit gespannten und so lichten Hallen hervorragende Kathedrale soll von den störenden Zuthaten befreit, möglichst im Geiste der alten Meister ausgebaut werden. — Aehnlich wie beim Frankfurter Dom gab zu diesem Plane ein Brand den Anstofs, welcher im April 1877 das Dachwerk des Metzer zerstörte. Zunächst wurden durch den nunmehrigen Dombaumeister Paul Tornow, im Auftrag der Kaiserl. Regierung, gründliche, zum Theil vergleichende Vorstudien gemacht, deren Ergebnifs in einer 1882 erschienenen, als Manuskript gedruckten Denkschrift, einem wahren Prachtwerke mit 33 Bildtafeln in grofs Folio, sich niedergelegt findet. Ein darauf gebildeter Dombauverein beschlofs in seiner ersten, am Palmsonntag 1886 abgehaltenen Generalversammlung die Einrichtung einer Lotterie und ein Gesuch an den Kaiserl. Statthalter, Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst, um Uebernahme des Protektorats, welchem Gesuche denn auch entsprochen ward. Ein im April 1887 vom Dombaumeister erstatteter, sehr eingehender Baubericht führt eine gröfsere Anzahl bis dahin erfolgter Restaurationen einzelner Bautheile auf, sowie die Neuschöpfung eines Giebels über der Fronte des nördlichen Giebels. Dieser Bericht findet sich in dem Organ des Dombauvereins, dem „Metzer Dombau-Blatte“ (No. 2 u. 3 einem schön ausgestatteten, 39 Quartseiten befassenden Hefte, welchem 7 Bildtafeln beigegeben sind. Auf einer dieser Tafeln sehen wir den Grundrifs der Kathedrale und zwei Aufrisse, welche eine Vorstellung von der Konstruktion des Bauwerkes und von dessen Innerem gewähren; ein Mafsstab ist beigefügt. Zwei weitere Tafeln zeigen Figürliches (4 Standbilder) und sonstige, theils dem Bauwerk entnommene, theils neugefertigte Einzelheiten, darunter eine Werkzeichnung des restaurirten Giebels des nördlichen Querschiffarmes.

Auf der ersten Druckseite befindet sich eine Gesammtansicht des Domes, wie derselbe nach Beendigung der Restauration desselben sich dem Beschauer darbieten wird. Die Schwierigkeiten, welche in dem Unternehmen liegen, werden danach, wir mir scheint, eine glückliche Lösung finden. Nur in Betreff des thurmartigen Aufbaues oberhalb der Vierung glaube ich einem Bedenken Ausdruck geben zu sollen. Indem derselbe von einer verhältnifsmäfsig sehr umfassenden, viereckigen Basis aus, pyramidalisch sich verjüngend, aufsteigt, gestaltet er sich zu massenhaft und eintönig, wie namentlich dessen Silhouette zeigt; er büfst den Charakter eines die Dachkonstruktion nicht belastenden Dachreiters ein, ohne den eines eigentlichen Vierungsthurmes anzunehmen und macht den beiden Seitenthürmen eine gewisse, diesen wie ihn selbst benachtheiligende Konkurrenz. Es will mir scheinen, als ob es räthlicher gewesen sei, die auf der Bildtafel No. 21 der oben erwähnten Denkschrift dargestellten Dachreiter der Kathedralen von Paris und Amiens zum Muster zu nehmen, unter Berücksichtigung der von Viollet-le-Duc in dessen Dictionnaire de l'Architecture, unter dem Worte Flèche, in Bezug auf letzteren gemachten Ausstellungen.

Ausser dem Baubericht enthält das „Domblatt“ noch zwei interessante Abhandlungen: „Das Asylrecht des Domes“ von Heinrich Langfried, und „Eine Grabstätte Mainzer Bischöfe“ aus der Feder des Dombaumeisters Tornow. Letzterer ist die Abbildung einer Steinplatte beigegeben, welche im Jahre 1883 über der oben bezeichneten Grabstätte in der Vierung des Domes, zum Zwecke der Kennzeichnung derselben angebracht ward.

Der Dombauverein zählt dermalen 212 Mitglieder. Möge er stetig wachsen und sein Unternehmen binnen nicht langer Frist zur Vollendung des herrlichen Baudenkmals führen!

Köln. A. Reichensperger.

Bücherschau.

Thurmbuch.

Thurmformen aller Stile und Länder, gesammelt und gezeichnet von Conrad Sutter, mit einem Vorwort von Dr. Fr. Schneider. — Berlin, Ernst Wasmuth. I. u. II. Lief. 20 Blatt grofs Folio.

Es fehlt uns nicht an Werken, welche theils die Entwickelung der Baukunst in ihrem ganzen Zusammenhange behandeln, theils nur einzelne Perioden umfassen. Diese Publikationen haben für den ausübenden Künstler jedoch nur ein untergeordnetes Interesse, weil in denselben zu viele und deshalb wenige Bauwerke gründlich beschrieben und dargestellt sind.

Ein ebenso origineller als praktischer Gedanke ist es deshalb, den Thurm als selbstständigen Bautheil zu betrachten und bildlich darzustellen. Man könnte vielleicht versucht sein, es für unzweckmäfsig zu halten, einen Theil des Ganzen als etwas für sich Bestehendes zu behandeln; indessen ist es eine feststehende Thatsache, dafs bei vielen unserer alten Bauwerke die Thürme späteren Datums sind als der Hauptbau oder dafs dieselben, obwohl ursprünglich mit der ganzen Anlage übereinstimmend, in späteren Zeiten eine besondere Ausbildung erhielten. Abgesehen davon bieten die alten Burg- und Stadtbefestigungen manche interessante Beispiele selbstständiger Thurmanlagen, die eine besondere Aufmerksamkeit verdienen. Wir begrüfsen deshalb das Thurmbuch als eine einem wirklichen Bedürfnisse entgegenkommende Arbeit und hoffen, dafs noch manche Lieferungen den beiden ersten folgen werden.

Die verständnifsvolle Auffassung und die echt künstlerische Wiedergabe der dargestellten Bauwerke verdienen gleiches Lob. In bunter Abwechselung führt uns der Verfasser in den vorliegenden Lieferungen mehr als vierzig Thurmanlagen vor Augen, deren charakteristische und stilistische Eigenthümlichkeiten in treffendster Weise veranschaulicht werden. Der Vorrede gemäfs soll das Thurmbuch keine systematische Zusammenstellung der Thurmformen, sondern ein Sammelwerk, ein Nachschlagebuch sein, das für den Handgebrauch der Baukünstler bestimmt ist. Es ist wahrscheinlich vom Verfasser als selbstverständlich vorausgesetzt worden, dafs dem Schlusse des Werkes eine chronologische und alphabetische Uebersichtstabelle beigegeben wird, da sonst ja das Nachschlagen lästig und zeitraubend würde. Auch wäre es zu wünschen, dafs schon auf den Zeichnungen selbst das Datum der Entstehung resp. Vollendung der einzelnen Bauten aufgeführt würde.

Architekten und Kunstfreunden wird das Werk sehr willkommen sein.

Dem Verleger gebührt für die schöne, gediegene Ausstattung der trefflichen Arbeit volle Anerkennung.

L. von Fisenne.

Neuwirth, Dr. Joseph, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. Prag 1888. Verlag der J. C. Calve'schen k. k. Hof- und Verlagsbuchhandlung. 8°, 493 S. mit 125 Abbildungen.

Die vorliegende Kunstgeschichte, welche die Entwickelung der christlichen Kunst in Böhmen v. 845 bis 1306, also vom ersten Eindringen des Christenthums bis zum Aussterben der nationalen Dynastie im Mannesstamme umfafst, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Nach streng wissenschaftlicher Methode übersichtlich und klar mit vollständiger Beherrschung des vorhandenen Materials angelegt, dabei der nothigen Kritik nicht entbehrend, darf das Werk eine Quellenschrift im vollsten Sinne des Wortes genannt werden. Es ergänzt und stellt vielfach die Arbeit Gruebers richtig (die Kunst des Mittelalters in Bohmen, Wien 1871—1879), die allerdings bahnbrechend war, aber doch der wissenschaftlichen Unterlage ermangelte. Die Resultate der czechischen Forschung und die vielfach zerstreuten Mittheilungen werden in umsichtiger Weise dem deutschen Kunsthistoriker zugänglich gemacht. Wenn vielleicht das Endergebnifs der Forschungen Neuwirths, dafs nämlich die Entwickelung der christlichen Kunst in Böhmen vollständig auf deutschen Einflufs zurückzuführen sei, nicht allseitig Beifall findet und manchem nicht genug begründet erscheinen mag, so wollen wir darüber mit dem Verfasser nicht rechten, ebenso wenig über einzelne Unrichtigkeiten, Mängel, Auslassungen u. s. w. Entschieden aber wünschenswerth erscheinen uns im Interesse des Werkes reichlichere, bessere und vollständigere Illustrationen und namentlich hätten wir gerne gute Lichtdrucke bei manchen Mittheilungen gesehen. Indessen bescheiden wir uns doch leicht bei den sonstigen Vorzügen des Werkes, welches wir dem Kunsthistoriker sowohl wie jedem Kunstfreunde auf das wärmste empfehlen, zumal die Ausstattung desselben eine übrigens vortreffliche ist.

Dompropst Dr. Berlage.

Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatz der St. Michaelskirche zu München. 50 Taf. Lichtdr. von Jos. Albert. Mit erklärendem, reich illustrirtem Texte herausgeg. von Leop. Gmelin, Prof. a. d. Kunstgew.-Schule zu München. Gr. Fol. in Mappe M. 25.

Herzog Wilhelm V. stattete die von ihm erbaute Jesuitenkirche in München 1593 mit einem reichen Schatz an Heiligthümern und kostbaren Kirchengeräthen aus. Dazu kamen werthvolle Geschenke, welche Papst Clemens VIII. den Söhnen des Herzogs aus Anlafs ihrer Reise nach Rom geschenkt hatte. An dritter Stelle endlich vermehrten Kostbarkeiten des deutschen Ordens aus der Ballei Franken den Kirchenschatz, der auf diese Weise nach Stückzahl und Werth zu aufserordentlicher Bedeutung anwuchs. Die Gegenstände selbst sind nun, bis auf ein einziges Stück, in Verlust gerathen; dagegen sind uns deren Abbildungen in Aufnahmen bewahrt, welche der Stifter selbst um 1610 anfertigen liefs in der Absicht, das Ganze „mit gebührender Sorgfalt zu bewahren und Zerbrochenes oder Verlorenes wieder herzustellen oder wieder zu erwerben". Eins und das andere ward damit nicht erreicht; wohl aber ersehen wir heute daraus die Summe der prächtigen Reliquiarien in Form von Monstranzen und reich verzierten Kästchen, daneben die mit vollendeter Kunst im Geschmack der Zeit ausgestatteten Altargeräthe (Kelche ausgeschlossen), Leuchter, Lampen, Blumenvasen, Becken bis zum kunstvoll gearbeiteten Lösch-

Digitized by Google

horn und der Lichtscheere herab: für die Kenntnifs der liturgischen Geräthe und der kunstgewerblichen Leistungen jener Zeit von hohem Werth. Die Aufnahmen sind in der Mehrzahl von geübter Hand gezeichnet und wirkungsvoll ausgemalt, so dafs die Wiedergaben derselben unserem Kunsthandwerk unmittelbar als Vorlagen dienen können. Gesammtform und Einzelheiten sind in den meisten Fällen geradezu mustergültig. Die Bearbeitung ist mit anerkennenswerther Sorge durchgeführt und bietet auch für die Kulturgeschichte werthvolle Erhebungen. Irrthümlich werden „Maienkrüglein", d. i. Gefäfse zur Aufstellung von Maien, lebenden Gewächsen und Blumen, Marienkrüglein (T. XIII, u. S. 6) genannt. Die „Glutpfannen" (T. XVII) sind Wärmgefäfse, wie sie auch im M. A. auf dem Altar bei der hl. Messe aufgestellt zu werden pflegten. Die „Zimbeln" (T. XII und XV) umschlossen als Gehäuse die frei darin aufgehängten Glöckchen, eine Anordnung der Altarschellen, wie sie aus dem M. A. bis in's 18. Jahrhundert sich erhielt. Das Werk reiht sich dem Besten an, was wir an sog. „Heiltumsbüchern" besitzen und schliefst der Zeit nach die Reihe dieser so merkwürdigen kirchlichen Schatzverzeichnisse. F. S. Mz.

Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w. In historischer Darstellung das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend von A. Niedling in Aschaffenburg. 30 Foliotafeln zum Theil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte. Weimar, B. F. Voigt. Mark 12.

Eine sehr grofse Anzahl von korrekten, fast ausschliefslich auf neuen Aufnahmen beruhenden Mustern bietet das vorliegende Werk zu einem beispiellos billigen Preise. Die Spätgothik und die Frührenaissance sind darin ganz besonders vertreten, also die praktischen Bedürfnisse der Schule, der Werkstatt, des Hauses in erster Linie berücksichtigt. Defswegen ist auch das „Vorwort" ganz kurz, die „Inhaltsangabe der 30 Tafeln" sehr knapp ausgefallen. Es handelte sich ja nicht vornehmlich um eine Bereicherung der Kunstwissenschaft, obwohl auch diese hier manchen neuen und guten Beitrag findet, sondern namentlich um eine Fundgrube für Gewerbeschüler und Kunsthandwerker. Diese dürfen sich ganz besonders freuen, jene endlich in diesem zuverlässigen Führer zu besitzen, der aber nicht so sehr kopirt als benutzt sein will; ein Lehrbuch, keine Eselsbrücke. S.

Muster altdeutscher Leinenstickerei. Vierte Sammlung. Gesammelt und herausgegeben von der Redaktion der Modenwelt. Berlin, Franz Lipperheide. 1888.

Dafs in Deutschland die Leinenstickerei jetzt mehr und verständiger gepflegt wird als irgendwo, ist manchen weiblichen Handarbeitsschulen und ihren tüchtigen Vorsteherinnen im Norden wie im Süden zu danken, aber auch der Redaktion der „Modenwelt", die seit einer Reihe von Jahren bestrebt gewesen ist, eine Masse guter Vorbilder in vorzüglichen Abbildungen und mit ebenso eingehenden wie klaren, von Illustrationen unterstützten Unterweisungen für deren Benutzung zu bieten. Neben den in der Zeitschrift selbst zerstreut gegebenen Mustern liefern die sie vereinigenden Sammlungen „altitalienischer und altdeutscher Leinenstickerei": überaus zahlreiche Vorlagen, die, 5 Hefte umfassend, diese herrliche Technik mächtig gehoben und gefördert haben zur Zierde des Hauses und der Kirche, zur Hebung des Geschmackes und zur Heranbildung unzähliger weiblicher Kräfte. Jede Vermehrung dieser Sammlung ist äufserst willkommen, zumal, wenn sie so viel Neues und Gutes bietet wie die vorliegende. Diese besteht in 30 Tafeln mit 193 Mustern. Ihnen geht ein „Verzeichnifs der Muster", eine „Uebersicht über die Herkunft der Muster", endlich „über ihre Anwendung" voraus, die 16 Seiten und 109 eingestreute Illustrationen umfafst. Hier ist in knapper, aber durchaus anschaulicher und verständlicher Weise die Rede von der „Wiedergabe und Zusammenstellung der Muster", von der „Ausführung in verschiedener Technik", vom „Kreuzstich", „Flechtenstich", „Lockenstich", „Kettenstich", „Knötchenstich", „Ueberfangstich", „Stopfstich", „Gobelinstich", „Flachstich", „Wirkstich", von der „Strickerei und Häkelarbeit", zuletzt von der „Anordnung zum Ausschmücken verschiedener Gegenstände", also von der Verwendung der einzelnen Muster für den Schmuck der Kleidung und der Wohnung. Die Zahl der alten Freunde ist dieser Sammlung von selbst gesichert; mögen viele neue sich dazu gesellen! Rd.

Anton von Werners Zeichnung Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm auf dem Sterbebette ist bekanntlich durch besondere Gnade Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta weiteren Kreisen zugänglich gemacht und in Lichtdruck bei Paul Bette in Berlin in 3 verschiedenen Gröfsen erschienen. Das gröfsere Blatt 49 : 42 ctm à 15 M. liegt uns vor. Wir gestehen gern, dafs die Meisterleistung Werner's in vorzüglicher Weise wiedergegeben ist. Ein schöneres, sinnigeres und ergreifenderes Erinnerungsblatt an den verstorbenen Monarchen dürfte nicht leicht gefunden werden. B.

„Jüngstes Gericht" von Cornelius, grofser Prachtkupferstich 74 × 46 cm ohne Rand nach dem Kolossal-Gemälde in der Ludwigskirche in München, gestochen von Merz. Mark 24. — F. Gypens Kunstverlag in München.

Zu den erhabensten Schöpfungen der religiösen Malerei unserer Zeit gehört vornehmlich „das jüngste Gericht" von Peter von Cornelius. Die Genialität der Auffassung, die Grofsartigkeit der Komposition, die Charakterisirung der einzelnen Personen und Gruppen weisen ihm vielleicht die allererste Stelle zu. Wer jemals vor diesem gewaltigen ergreifenden Gemälde-Drama gestanden hat, mag den Wunsch empfunden haben nach dem Besitze einer würdigen Abbildung. Diese liegt endlich in dem Kupferstich von Merz vor, der eine vorzügliche Leistung ist, weil er das Original in seinen charakteristischen Eigenthümlichkeiten, in seinen markigen Zügen, in seinen wunderbaren Lineamenten mit höchstem Verständnisse wiedergibt und den Reiz der Farbe um so weniger vermissen läfst, als diese auf allen Gemälden von Cornelius der Zeichnung gegenüber in den Hintergrund tritt. Als ernster und erhebender Zimmerschmuck, der das Auge in hohem Mafse befriedigt, der nie ermüdet und immer wieder zu neuen Gedanken anregt, wird das vortreffliche Blatt sich gewifs in kurzer Zeit einen grofsen Kreis von Gönnern erwerben. σ.

Den Hochwürdigsten Herren Bischöfen von Rottenburg, Fulda, Trier, Köln, Würzburg, Ermland haben sich mit warmen Empfehlungen der „Zeitschrift für christliche Kunst“ inzwischen anzuschliefsen geruht die Hochwürdigsten Herren Bischöfe von Culm, Münster, Mainz, Limburg, Paderborn, Freiburg durch folgende gnädige Schreiben, für die auch an dieser Stelle der ehrfurchtsvollste und verbindlichste Dank ausgesprochen wird mit dem gehorsamsten Bemerken, dafs die auf die Förderung der praktischen Kunstinteressen gerichteten Ziele der Zeitschrift immer mehr in den Vordergrund treten werden.

8. Der Hochwürdigste Bischof von Culm, Herr Dr. Leo Redner,

drückt dem Vorstande durch Schreiben vom 17. April seine „aufrichtigen Wünsche“ für das Gedeihen der Zeitschrift aus, der Hochderselbe im „Amtlichen Kirchenblatt“ vom 24. April durch sein „General-Vikariat-Amt“ unter dem Klerus „eine möglichst weite Verbreitung“ wünscht.

9. Der Hochwürdigste Bischof von Münster, Herr Dr. Johannnes Bernard Brinckmann,

sagt im „Kirchlichen Amtsblatt“ vom 30. April am Schlusse einer eingehenden Mittheilung: „Die Gediegenheit des Inhalts dieses (I.) Heftes, die Zahl und Bedeutung der für die Zeitschrift gewonnenen Mitarbeiter, die technischen Hülfskräfte, welche ihr zur Seite stehen, geben die Bürgschaft, dafs das neue Unternehmen allen billiger Weise zu stellenden Anforderungen vollauf entsprechen wird. Wir fühlen uns daher gedrungen, dasselbe den Herren Geistlichen und Kirchenvorständen angelegentlichst zu empfehlen und werden in den Fallen, wo die Kirchenvorstände darüber Beschlufs fassen, den Betrag des Abonnements auf die Kirchenkasse zu übernehmen, diesen Beschluss gern genehmigen.“

10. Der Hochwürdigste Bischof von Mainz, Herr Dr. Paul Leopold Haffner,

läfst im „Kirchlichen Amtsblatt“ vom 3. Mai die Zeitschrift, die „für die hochwürdige Geistlichkeit ein besonderes Interesse“ habe, „bestens empfehlen“.

11. Der Hochwürdigste Bischof von Limburg, Herr Dr. Carl Klein,

empfiehlt im „Anzeiger“ vom 4. Mai „die vielversprechende neue Zeitschrift dem hochwürdigen Diözesan-Klerus, namentlich auch zur Anschaffung für den Lesezirkel“.

12. Der Hochwürdigste Bischof von Paderborn, Herr Dr. Franz Caspar Drobe,

betont im „Amtlichen Kirchenblatt“ vom 16. Mai, „dafs der Klerus an dem Gedeihen dieses Unternehmens das lebhafteste Interesse haben mufs, dafs aber das Unternehmen selbst nur dann für die Zukunft gesichert ist, wenn die Herren Geistlichen ihr Interesse nach Möglichkeit bethätigen“.

13. Der Hochwürdigste Erzbischof von Freiburg, Herr Dr. Johannes Christian Roos,

empfiehlt durch Schreiben vom 17. Mai im „Anzeigeblatt der Erzdiözese“ dem Hochwürdigen Klerus die neue Zeitschrift und „gestattet deren Anschaffung für die Kapitels-Bibliotheken“.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Besticktes Antependium, rheinisch erste Hälfte XIV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

Unter den vielen hervorragenden kirchlichen Kunststickereien der Vergangenheit, die auf der Ausstellung in Crefeld vom 11. Oktober bis 24. November 1887 vereinigt waren, ragte durch edle Zeichnung und vornehme Technik ganz besonders hervor das Antependium aus Kloster Kamp bei Aldekerk. Bock hatte dasselbe in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder III. Bd. S. 65 durch eine kurze Beschreibung und auf Tafel IX durch eine etwas mangelhafte Abbildung des Mittelfeldes in die Kunstgeschichte eingeführt. Im Uebrigen scheint es, an einem kleinen entlegenen Orte aufbewahrt, unbekannt geblieben zu sein, bis die Crefelder Ausstellung es einem grofsen Kreise von Interessenten vorstellte. Damit diese Vorstellung eine mehr als vorübergehende Bedeutung habe, liefs ich es durch den Hofphotographen Anselm Schmitz von Köln sowohl in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einigen seiner Figuren (21 cm hoch) abbilden. Dieser Abbildung ist die hier beigelegte, trotz des kleinen Mafsstabes sehr deutliche Tafel entnommen, an die ich eine ästhetische, ikonographische und technische Beschreibung anknupfe, in der Hoffnung, dafs es später gelingen wird, den kunstgeschichtlich hochbedeutsamen und für die Nachahmung höchst mustergültigen Gegenstand in grofsen Dimensionen zu veröffentlichen, wie er es verdient.

Es handelt sich um einen 85 cm hohen, 260 cm breiten (also zweifellos für den Hochaltar bestimmten) auf einem hölzernen Rahmen aufgespannten Altarvorsatz von grünem pluschartigem Sammet, der mit sieben spitzbogigen Arkaden bestickt, unter denen je zwei ebenfalls gestickte schlanke Figürchen stehen. Diese Figürchen haben eine Höhe von 27—28 cm; die einzelnen Arkaturen eine Breite von $36^1/_2$ cm, eine Scheitelhöhe von $44^1/_2$ cm, bis zur Spitze der sie bekrönenden Kreuzblume von 63 cm. Der Charakter der überaus dünnen und durchsichtigen dekorativen Architektur mit ihrem strengen frühgothischen Mafswerk weisen auf die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts hin und die überaus edel bewegten schlanken Figuren mit ihren lieblichen Köpfen, zarten Fingern und so anmuthig wie streng drapirten Gewändern bestätigen aufs genaueste diese Zeitbestimmung, indem sie noch die um diese Zeit auf dem Gebiete der Wand-, Miniatur- und Tafelmalerei sehr produktive Kölnische Schule mit ihrem wunderbaren Ernste und mit ihrer so lieblichen Milde verrathen. Mit dieser Meisterschule fehlte ja dem Kloster Kamp am allerwenigsten die Verbindung, weil es in Köln eine Niederlassung hatte, den sogen. Kamper-Hof in der Johannisstrafse, der im Fortschritte der Civilisation Schlachthaus geworden war und als solches vor 13 bis 14 Jahren praktischen Rücksichten geopfert worden ist mit Einschlufs der bis dahin wohlerhaltenen Kapelle aus der Uebergangsperiode (vergl. in Bock „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters" die Beschreibung derselben von A. Reichensperger).

Die Franse, die das Antependium jetzt unten abschliefst, stammt erst aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, mit dem die Unsitte aufkam, die Altarbehänge nicht mehr in freiem Faltenwurf von der Altarplatte herunterhängen, sondern ganz flach und faltenlos auf einen Rahmen gespannt vor dem Altartische sich ausbreiten zu lassen. Die aus sich durchschneidenden Kreisen gebildete Mafswerkborte aber, die gleich oberhalb der Franse beginnt, beruht auf ursprünglicher Anlage. Sie wird von den Sockeln der acht schmalen Pfeiler unterbrochen, die sich auf der Kapitellhöhe zu Fialen ausbilden, um in langgezogenen krabbenbesetzten Pyramidenriesen zu den ebenso dekorativ behandelten Kreuzblumen sich zu entfalten. Noch wirkungsvoller sind die mächtigen Kreuzblumen, die bis zu derselben Höhe aus den breiten und daher gebrochenen Spitzbogen herauswachsen, die zur Steigerung ihrer dekorativen Wirkung zu einer Art von Eselsrücken sich ausbilden. Feines dünnes nasengebildetes Mafswerk füllt sie nach Innen, mächtige Giebelblumen garniren sie nach Aufsen, und die Vierpafs-Galerie, die sich dahinter und die Arkaturbrüstung, die sich darüber ausbreitet, geben der ganzen lettnernartigen Anlage (die zugleich vorzügliches Muster für eine leichte eiserne Chorschranke sein würde) einen

Digitized by Google

trefflich wirkenden Abschluſs. Ein Netz von Architekturstrangen ist es, was hier sich ausdehnt, spielend und doch in rhythmischen Verhältnissen, in strengen architektonischen aber auf die Fläche malerisch übertragenen Formen, aus wenigen Linien gebildet und doch sehr mannigfaltig in der Wirkung, durchsichtig wie ein weites Maschenwerk und doch lückenlos gefüllt, in sieben Bogenstellungen sich wiederholend und doch nicht ermüdend, zumal jede einzelne derselben eine Art von Baldachin bildet für zwei Heiligenfiguren, welche in ihrer Bewegung und Drapirung reiche Abwechselung bieten. Diese den Hintergrund trefflich ausfüllenden ganz der Architektur sich unterordnenden und doch durchaus selbstständigen Figurenpaare sind von überaus entzückender Wirkung wie in ihren lebendigen auf die Silhouette berechnenden Umrissen, so in dem Ausdrucke ihrer Köpfe und in der faltigen Anordnung ihrer Gewänder, wahre Meisterstücke in Zeichnung und Ausführung, so strenge und doch so anmuthig, so lebendig und doch so maſsvoll, mustergültig ohne irgend welche Einschränkung.

In der Mitte stellen sie die Krönung Mariens dar, eine für das Altarfrontale sehr beliebte Darstellung (wie sie sich z. B. in Marmor an dem fast gleichzeitigen Hochaltar des Kölner Domes als Mittelgruppe zwischen den Einzelstatuettchen der Apostel befindet). Der Heiland, auf blumigem Rasen stehend, die Krone auf dem Haupte, die Weltkugel in der Linken, drückt seiner ebenfalls stehenden, die Hände faltenden Mutter mit der Rechten die Krone auf das schwach geneigte Haupt. Von oben schwebt aus einer Wolke die Halbfigur eines Engels herunter, der mit beiden Händen an der Kette ein Rauchfaſs hält. Rechts und links ragt ebenfalls aus Wolken je ein Engel heraus, hier Violine dort Zither spielend und mit den streng gezackten Flügeln vorzüglich den Raum ausfüllend. Zu Fuſsen des Heilandes kniet die kleine Figur eines Mönches, aus dessen gefaltenen Händen ein Spruchband bis zum Engel hinaufreicht. Sein Gewand kennzeichnet den Stifter als einen Cisterzienser, also als einen Angehörigen der Abtei, aus der das Antependium stammt. Denn das Kloster Kamp wurde unter Erzbischof Friedrich von Koln im Jahre 1122 als eine Abzweigung der beruhmten nordfranzösischen Abtei Morimond gegründet. — Durch diese figuralen Beigaben, die sich in den Rhythmus der Architektur sehr gefällig eingliedern, erscheint das Mittelfeld gefüllter, reicher und daher bevorzugt, wie die Darstellung es erforderte, die den Mittelpunkt zu bilden hatte und zugleich die Handlung. Die breitere Behandlung der beiden Hauptfiguren gleicht deren geringere Distance wieder aus, welche die Scene und ihre Gruppenbildung hier erforderte.

An die Mittelgruppe schlieſsen sich nach rechts paarweise unter Arkaden sechs männliche, nach links fünf weibliche Heilige und ein heiliger Abt an. Die beiden Johannes: Apostel und Täufer, füllen die erste, die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus die zweite, der hl. Jakobus und ein heiliger Abt, vielleicht der Ordensstifter Benediktus, die dritte Arkade. Auf der andern Seite folgen sich Katharina und Maria Magdalena, Agnes und Ursula, Dorothea und wiederum ein heiliger Abt (im Cisterziensergewand mit Buch und Stab), unter dem es am nächsten liegt, den Stifter bezw. Neubegründer des Ordens, den hl. Bernard anzunehmen.

Eine herrliche Gestalt ist die auf unserer Abbildung auch in etwas gröſserem Maſsstabe wiedergegebene jugendliche Figur des heil. Apostels Johannes, der auch hier dem Heiland am nächsten steht, mit seinem jungfräulichen Gesicht und Lockenhaupt, mit seiner edlen Bewegung, die durch die Attribute in seiner Linken mit dem herabhängenden Gewandzipfel noch eine besondere Art von Feierlichkeit gewinnt. Ihr entspricht die Scheibe mit dem Agnus Dei in der Hand des Täufers, einer strengen vornehmen Figur mit fein stilisirter Hand und sehr harmonischem Gefält. Die typische Gestalt des hl. Petrus erscheint mit dem Riesenschlussel, der hier um so besser wirkt, als er zugleich die Aufgabe hat zu füllen und Silhouette zu machen; die Art der Faltengebung ist hier wieder ganz eigenartig und kühn. Auch für den Kopf des hl. Paulus hatte sich der Typus bereits festgesetzt; er schaut, wie alle Figuren auf dieser Seite, nach rechts. Besonders fein sind wiederum Unter- und Obergewand beim heil. Jakobus gegeneinander abgewogen, durchaus abweichend von der Art, wie sie bei seinem Partner geordnet sind, einer besonders schlanken Gestalt, in deren Hand der Stab mit der dekorativen Krümme sehr malerisch wirkt.

Auf der anderen Seite bilden die fünf weiblichen Heiligen, welche die kölnische Maler- und Bildhauerschule in der gothischen Periode

durch ihre fortwährende Wiederholung zu lieblichen Typen ausgebildet hat, eine herrliche Reihe, deren Köpfe leise nach links gerichtet sind. Die hl. Katharina eine fürstliche Erscheinung, bei der Rad und Schwert die feste Haltung noch um so mehr betonen. Bei Maria Magdalena, in Bezug auf die Bekleidung des Kopfes mit Mutze, Gebande und herabhängenden Locken zugleich Kostümfigur (vielleicht mit Rücksicht auf ihre Vergangenheit), wirken Salbgefäfs und kühne Handbewegung zu ihrem grofsen Eindrucke mit. Anmuthige Erscheinungen sind die drei folgenden bekrönten Jungfrauen, von denen die der hl. Agnes gleichfalls in etwas gröfserem Mafsstabe auf unserer Tafel figurirt. Die höchst originelle Art, mit der Unter- und Obergewand bei ihnen geworfen und geordnet sind, sehr verschieden in Einzelnem bei einer gewissen Uebereinstimmung im Ganzen, legen von der Erfindungsgabe und dem Gestaltungstalente des Zeichners das glänzendste Zeugnifs ab. Bei der schlichten Mönchsfigur auf der äufsersten Linken hat derselbe zugleich bewiesen, dafs er auch das einfachste Gewand durch edles Längsgefält anmuthig zu drapiren und jene zu einer schlanken demuthsvollen Erscheinung zu stempeln verstand, welcher der mächtige Stab ihre Stelle ausfüllen hilft.

Ueberblicken wir die lange Reihe noch einmal, so erfreut uns in hohem Mafse die harmonische Art, in der sie sich unter den Baldachinen paarweise und doch nicht auseinandergerissen neben einander ordnen, jede zugleich von ihrem eigenen Baldachinchen überkrönt, durchaus einheitlich in der Gesammtwirkung und doch so verschieden im Einzelnen; voll statuarischer Ruhe und doch voll Leben und Bewegung. Alle Einzelfiguren schauen nach dem Mittelpunkte als Zeugen der erhabenen Aktion, die sich dort vollzieht, Thronassistenten, aber zugleich Heilige, mustergültig zugleich für die Haltung und Gestaltung der Einzelfiguren in den Fenstern auf und an den Wänden der Kirchen, zumal im Chore.

Dieses im Grofsen wie im Kleinen so entzückende Bild, welches nur von den allerbesten Miniaturen der frühgothischen Periode erreicht wird, verdankt aber nicht dem Pinsel, sondern der Nadel seine Entstehung und zwar in ihren schwierigsten Sticharten. Unter ihnen spielt zunächst der Ueberfangstich die Hauptrolle, in dem sämmtliche aus Goldfaden gebildete Architektur-Linien und Gewänder ausgeführt sind, sodann der Plattstich, dem die Karnationstheile und Futterparthieen zu danken. Um nämlich einem solchen hervorragenden Dekorationsstücke eine möglichst feierliche Wirkung zu verschaffen, empfahl es sich, das Gold in ihm vorherrschen zu lassen, zumal sich dieses von dem (grünen) Sammetgrunde so vorzüglich abhebt. Diese Wirkung war schon bald nach Einführung der Tafelmalerei erstrebt worden, die noch der Uebergangsperiode angehört (vergl. „Die älteste Tafelmalerei Westfalens von Freiherr Cl. v. Heremann-Zuydwyk"). Das Bestreben, den glanzvollen metallischen und emaillirten Altartafeln eine Art von Konkurrenz, vielmehr für diese einen Ersatz zu bieten, mag wesentlich dazu beigetragen haben. In meiner Sammlung befindet sich eine Holztafel mit fünf 26 cm hohen aufgemalten weiblichen Heiligen, die wohl noch dem XIII. Jahrhundert angehören, sehr strenge in den Linien, sehr reich in der Gewandung, sehr edel in der Bewegung. Sie sind ganz in Gold mit braunen Konturen und Schatten ausgeführt mit Ausnahme der Fleischtheile und einiger Attribute. Ihnen sieht man das Bestreben, eine metallische Wirkung hervorzurufen, noch viel deutlicher an, zumal der Grund ursprünglich den Glanz der Lasurfarbe hatte. Solche Tafelgemälde, die um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert zur ersten bescheidenen Ausstattung der Altare, namentlich in Bezug auf ihre Retabel mannigfach Verwendung fanden, mögen den Bildstickern für ihre bezüglichen Beiträge den Weg gezeigt haben. Dafs er ein äufserst glücklicher war, beweist das vorliegende Antependium. An ihm sind, wie bereits bemerkt, sämmtliche architektonische Linien durch Goldfäden ausgeführt, die mit Ueberfangstich auf dem Sammetgrunde befestigt sind. Neben ihnen läuft zur Markirung ein weifslicher, ursprünglich wohl röthlicher, Seidenfaden und fünf solcher nebeneinandergelegter, also zu einem Bande sich vereinigender Seidenfäden bilden den Kern der Bogenlinien. Die Krabben, Knöpfe und Kreuzblumen an ihnen haben eine Art von ganz flacher Reliefbildung, die ihre Wirkung noch erhöht. Die Gewänder der einzelnen Figuren sind ihrem Wesen nach auch aus nebeneinandergelegten durch Ueberfangstich auf dem dünnen und losen Linnengrunde befestigten Goldfäden gebildet. Diese sind aber nicht, wie in der späteren Zeit

Digitized by Google

regelmafsig, horizontal aneinandergefügt, um durch lasurartig übergestickte Seidenfäden ihre Linien und Schatten, also ihre Gliederung zu erhalten, sondern innerhalb der einzelnen Hauptkonturen, diesen entsprechend, geordnet, wodurch diese Gewandparthien die reizende Wirkung einer sanften Modellirung gewinnen. Diese setzt natürlich sehr bestimmte Konturen voraus, die in schwarzen kordelartigen Seidenfäden die erste Anlage bilden. Diese schwarzen inneren Konturen geben in Verbindung mit den noch stärkeren ebenfalls schwarzen äufseren Konturen den Figuren zumeist ihren so bestimmten und ausgesprochenen Charakter, den sie auch der Architektur gegenüber, vielmehr mit ihr, behaupten. Der farbige Umschlag der Gewander dient nun namentlich dazu, die einzelnen Theile derselben, besonders Unter- und Oberkleid, von einander zu scheiden. Wie der Marmorbildhauer und der Elfenbeinschnitzer seinem edlen Material nur da, wo es im Umschlage das Futter zeigt, einige matte Farbtöne: röthlich, bläulich, grünlich, zumuthet, so hat der Bildsticker auch hier die Farben: bläulich-weifs und gelblich-weifs auf das Futter in spärlicher Anwendung beschränkt. Im Uebrigen sind nur die Karnationstheile, also Köpfe und Hände, farbig behandelt, abgesehen von einigen besonderen Details, auf die wir noch zurückkommen werden. Die Haare sind bald gelb und braun, wie bei allen Frauen, bald blau und weifs, wie bei einzelnen Männern, immer aber sehr flott behandelt, bei den Engeln im Knötchenstich. Der Nasenrücken ist schwarz, der Mund röthlich eingetragen und wie bei den Gewandern, so ist auch bei den Köpfen innerhalb der so gewonnenen kleineren Nasen-, Stirn-, Wangen-, Kinn- und Hals-Parthieen die Karnation mit der Nadel in einer Art von Modellirstich eingetragen, der auch den Köpfen wie den ähnlich behandelten Händen einen aufserordentlich wirksamen Anflug plastischer Gestaltung verleiht. Die in die Augenwinkel gerückten Pupillen geben den Gesichtern ein feierliches Gepräge.

Wie der Glasmaler in der Glanzperiode seiner monumentalen Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert in der Hauptsache und durchweg auf fünf Farben sich beschränkte und nur ausnahmsweise für irgend einen mehr untergeordneten Gegenstand einen Nebenton, wie ihn zufällig der Schmelztiegel oder die Muffel ihm gebracht hatte, zuliefs, so kommen auch auf unserer Bildstickerei aufser den angegebenen Farben andere nur nebensächlich vor. Zu diesen zählt das Silber, welches vornehmlich für die Attribute, wie Buch, Stab, Schwert, Rauchfafs, Muschel, Spruchband, oder die Darstellung der Wolken (mit rothen Ueberfangstichen), verwendet wurde. Die Schuhe sind, wo sie vorkommen, schwarz behandelt, die Blüthen zu Füfsen der Figuren und in ihren Händen hellgrün und weifslich, die beiden Stäbe, das Rad, der Schlüssel, die Reifen der Kronen im Kordonnetstich, Kleinigkeiten, die erwähnt zu werden verdienen, weil sie für die Gesammtwirkung keineswegs gleichgültig sind.

Ueberschauen wir noch einmal diesen technischen Apparat, so läfst sich nicht verkennen, dafs er auf grofser Ausdauer und auf tüchtiger Kunstfertigkeit beruht, wie sie heutzutage nur von ganz Wenigen erreicht wird. Wenn nun auch nicht zu leugnen ist, dafs gerade diese sorgsame und kunstreiche Technik zur Wirkung ihr gutes Theil beiträgt, so darf doch zur Beruhigung nicht verschwiegen werden, dafs auch mit erheblich geringerem Aufgebot an Zeit und Kunstfertigkeit eine gute Wirkung erreicht werden kann. Hierzu ist vor Allem eine korrekte Zeichnung nöthig, freilich eine solche, die zur Leistungsfähigkeit der ausführenden Person im Verhältnisse steht. Denn an figurale Aufgaben soll sich nicht wagen, wer nur ornamentalen gewachsen ist, und Plattstich-Arbeiten nicht unternehmen, wer höchstens auf applikative sich versteht. Sodann kommt Alles auf die Farben an, die sehr leicht zu zahlreich, nicht leicht zu spärlich sein können, und bei denen die Unbestimmtheit fast niemals eine ordentliche Wirkung schafft. Ein gutes altes Muster ist auf diesem Gebiete der sicherste Geleitsbrief. Ist es rein ornamental, so wird es kaum je einer Beanstandung bedürfen, vielmehr als Lehrmittel geradezu mafsgebend sein. Ist es figural, so sind Verzeichnungen nicht ausgeschlossen, die nicht nachahmungswerth sind, obgleich bei Weitem nicht Alles den Namen einer Verzeichnung verdient, was dem uneingeweihten Auge als solche erscheint, z. B. die schmal abfallende Schulterbildung, die, zumal bei den frühgothischen Figuren, zu ihrer Anmuth nicht wenig beiträgt. Aber dafs auch die allerbesten mittelalterlichen Schöpfungen nicht ganz davon frei sind, beweist sogar das vorliegende Antependium, auf dem z. B. die rechte Handbewegung des Apostels Paulus gewifs recht ungeschickt und gar nicht

nachahmungswürdig ist. Uebrigens hat ja auch alles vorbildliche Material im Allgemeinen nur den Werth des Lehrmittels und, seltene Fälle ausgenommen, nicht den der unmittelbaren Vorlage. Dasselbe mit unermüdlicher Sorgfalt zu studiren in seinen grofsen Zügen wie in seinen kleinen Details, sich mit den Grundsätzen, die es beherrschen, vertraut zu machen, den Formensinn und die Stilgesetze, die ihm zu Grunde liegen, in sich aufzunehmen und aus deren Vollbesitz selbstständig zu schaffen wird das beständige Streben derjenigen sein müssen, die auf diesem Gebiete etwas Tüchtiges leisten wollen von bleibendem Werthe. Gerade die Schöpfungen der frühgothischen Periode, denen auf dem Gebiete der Architektur schon längst auch in der Nachahmung die Würdigung zu Theil geworden, empfehlen sich auch für die dekorativen Künste in allererster Linie wegen ihrer Einfachheit, Strenge und Erhabenheit. Mögen sie immer mehr Beachtung finden und möge auch das vorliegende Antependium ihnen neue Freunde gewinnen! **Schnütgen.**

Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes.

Mit zwei Abbildungen.

Viele Kunstwerke des Mittelalters stofsen den an die weichen Linien der modernen Kunst gewohnten Geschmack auf den ersten Blick ab. So mag auch das Auge in den beiden in zinkographischer Nachbildung Spalten 133 u. 134 gebotenen Miniaturen anfangs wenig Anziehendes finden. Der Eindruck würde ein besserer geworden sein, wenn es möglich gewesen wäre, die Darstellungen in den Farben des Originals zu geben. Indessen würde man sie auch so nicht als Muster haben aufstellen können. Auf eine farbige Wiedergabe durfte um so eher verzichtet werden, weil der eigentliche Werth dieser Malereien weder in der Zeichnung noch in der Farbengebung, sondern im Inhalt liegt. Dieser innere Gehalt hat die Veröffentlichung veranlafst; er wird mittelst der gebotenen Abbildungen in genügender Art klar zu stellen sein.

Anscheinend bieten die Bilder nur zwei allbekannte Darstellungen und doch liefern sie einen neuen Beweis für den Ideenreichthum des XII. und XIII. Jahrhunderts, ja sie sind Schöpfungen, welche in erneuerter, wenn man will, in verbesserter Gestalt den Bedürfnissen der Gegenwart vollständig entsprechen könnten.

Wer hörte unsere Meister nicht klagen, wenn sie die allbekannten Thatsachen der biblischen Geschichte in neuer Art darzustellen versuchten. Der Versuch hat seinen Reiz; denn es liegt dem wahren Künstler am Herzen, den alten, lange bekannten Stoffen neue Seiten abzugewinnen, damit die ihnen innewohnende Kraft nach Aufsen hin bethätigt werde. Gerade dafür aber ist es nicht nöthig, Neues zu erfinden, was oft auf gefährliche Abwege führt. In den ältern Miniaturen liegen oft die trefflichsten Wegweiser.

Die beiden jetzt zu besprechenden Bilder gehören zu dem Werthvollsten, was sich in dieser Hinsicht auffinden läfst. Sie sind dem Kodex N. 142, A. 124 des Trierer Domes entnommen. Die genannte Handschrift enthält die vier Evangelien, stammt wohl aus Paderborn und kam im Anfange dieses Jahrhunderts durch den Kanonikus Christoph, Graf von Kesselstatt, nach Trier. Sie wird um 1200 geschrieben sein und enthält aufser den Bildern der Evangelisten und figurirten Initialen vier Miniaturen je eine zu jedem Evangelium.

I. Auf dem ersten Folioblatt hat der Maler den Stammbaum Christi gesetzt, weil der Text des ersten Evangeliums mit diesem Stammbaume beginnt. Unten steht der Prophet Isaias, betend erhebt er seine Arme. Sein Spruchband sagt: Egredietur virga de radice Jesse. „Ein Reis wird aufsteigen aus Jesse's Wurzel.“ (Js. 11, 1) Ueber ihm wächst ein Rankenwerk empor, das sieben Medaillons enthält, drei in der Mitte und je zwei an den Seiten. Im untern des mittlern Stammes und in den vier seitlichen sieht man königliche Ahnen der allerseligsten Jungfrau mit Kronen und Sceptern, im zweiten des Stammes die Gottesmutter selbst, im dritten, höchsten Christum, den verheifsenen Messias. Um den sein Bild einschliefsenden Rand des Medaillons schweben sieben Tauben.

In den vier Ecken der Miniatur sind Brustbilder von Propheten auf Goldgrund gemalt.

dafs der Herr seine Hand dem Täufer zuwendet, den er doch während der Taufhandlung nicht segnen wollte, und dafs er ein Schriftband in der Linken hält, worauf die Worte stehen: Baptiza me Johannes. „Taufe mich Johannes." (Vergl. Matth. 3, 15.) Die beiden zur Seite des Messias stehenden Engel halten seine Kleider, Rock und Mantel. Der erste Engel hebt den Mantel hoch empor, weil die Taufpathen in alter Zeit die Kleider des Täuflings in ähnlicher Weise erhoben, um dadurch die Blöfse des Entkleideten ihren Blicken zu verbergen. Dafs der entfernter stehende Engel nicht ein Tuch, sondern einen deutlich gezeichneten mit Besatzstücken verzierten Rock hält, ist ein vor dem 12. Jahrhundert in den Kunstdenkmälern kaum oder doch äufserst selten vorkommender Umstand. Auch der mit Miniaturen überreich verzierte bis jetzt viel zu wenig beachtete Psalter in St. Godehard zu Hildesheim enthält eine Miniatur, auf welcher ein Engel den Rock des Herrn ausbreitet. Aehnliche Darstellungen hat Strzygowski aus dem Psalter Ludwig des Heiligen † 1270, aus einem Psalter in Kopenhagen u. s. w. nachgewiesen.

Weiterhin sind in der untern Hälfte unserer Miniatur beachtenswerth aufser dem Fehlen der Flügel bei den Engeln, die punktirten Heiligenscheine, die Punkte auf den Kleidern des ersten Engels und der fein gemusterte Hintergrund, der in unserer verkleinerten Abbildung nicht erkennbar bleiben konnte.

Die obere Abtheilung setzt sich nicht nur in der Idee, sondern auch in der Zeichnung zur untern in Parallele. Wie Christus so ist auch Noe von Wasser umgeben und in Beziehung zu einer Taube gebracht. Die beiden Propheten entsprechen in der Anordnung der Figur des Täufers und des zweiten Engels. Der erste Prophet, der König David, sagt: Lavabo inter innocentes manus meas. „Unter (d. h. mit) den Unschuldigen will ich meine Hände waschen." Ps. 25, 6. Das Spruchband des andern enthält die Worte: Lavabis me et super nivem dealbabor. „Waschen wirst du mich und ich werde reiner als der Schnee." Ps. 50, 9. Beide Stellen stammen aus den Psalmen, welche im Mittelalter wie in älterer Zeit unterschiedslos dem König David zugeschrieben wurden. Derselbe David ist also hier zur Rechten wie zur Linken dargestellt, das eine Mal bärtig, das andere Mal jugendlich. Man sieht hieraus, dafs der Miniator eben nur eine Prophetengestalt bieten wollte, ohne dieselbe zu individualisiren.

Lehrreich ist das oberste Brustbild. Es ist in einen den Himmel vorstellenden Kreisabschnitt eingezeichnet. Die betreffende Figur gleicht der des unten im Jordan stehenden Herrn, trägt gleich ihm den Kreuzesnimbus und macht den gleichen Gestus. Sie sagt vermittelst ihres Spruchbandes: Hic est Filius meus dilectus. „Dieser ist mein geliebter Sohn." Matth. 3, 17. Der himmlische Vater ist demnach hier grade so gebildet wie sein menschgewordener Sohn, das Ebenbild seiner Wesenheit. Hebr. 1, 3.

III. Dem dritten Evangelium dient die Kreuzigung als Titelbild. Der Heiland hängt an dem nicht ohne Absicht grün gemalten Kreuz, ohne Fufsbrett, ohne Dornenkrone, mit geschlossenen Augen, geneigtem Haupt, also gestorben. Die Füfse hält er so, dafs vier Nägel nöthig waren; er ist mit einem Lendentuch bedeckt.

Trauernd erhebt Maria ihre Rechte, Johannes senkt betrübt sein Haupt. Zwischen ihnen und dem Gekreuzigten stehen die Kirche und die Synagoge. Die Kirche ist zur Rechten, neben Maria, als jugendliche Frau in kleiner Gestalt gebildet. Mit der Rechten erhebt sie einen Kelch, in dem sie das Blut der Seitenwunde auffängt, mit der Linken erfafst sie ein Spruchband, dessen Inschrift sie der Braut des hohen Liedes entlehnt, die ihren Bräutigam preist: Dilectus meus candidus et rubicundus. „Mein Geliebter ist weifs und roth." Cant. 5, 10.

Im Gegensatz zur Kirche ist die Synagoge als alte Frau auf die linke Seite gestellt und weit einfacher gekleidet. Ihr Schleier bedeckt die Augen; sie hat ihre Fahne umgekehrt, so dafs deren Tuch unter den Füfsen des hl. Johannes liegt. Ihr Spruchband beweist ihre Verblendung; denn es lästert den Gekreuzigten: Maledictus, qui pendet in lingno. „Verflucht, der am Holze hängt." 5. Mos. 21, 23.

Unter dem Fufse des Kreuzes zeigt sich der alte Adam, primus homo terrenus „der erste, irdische Mensch". 1. Kor. 15, 47. Oben trauern neben dem Haupte des Gekreuzigten Sonne und Mond, die Sonne über der Kirche, der untergehende Mond über der Synagoge. Die vier Ecken sind mit vier Brustbildern gefüllt. Ein oben in der linken Ecke gezeichneter

Prophet (2) hält, gleich dem ihm gegenüberstehenden (1), einen Reichsapfel in der Hand, aus dem aber eine Palme wächst, die zum Text seines Spruchbandes in Beziehung steht. Die Worte der Spruchbänder dieser vier prophetischen Gestalten lauten:

1. Foderunt manus meas. (Ps. 21, 17.)
2. Dixi: ascendam in palmam. Cant. 7, 8.
3. Clamantes ante praesidem clavis affixistis me.
4. Vere languores nostros iste portavit. Is. 53, 4.

1. „Sie haben meine Hände durchgraben."
2. „Ich sprach: Aufsteigen will ich auf die Palme."
3. „Durch euer Geschrei vor dem Statthalter (Pilatus) habt ihr mich mit Nägeln angeheftet."
4. „Wahrlich dieser trug unsere Krankheiten."

Der dritte Text stammt nicht aus der hl. Schrift, sondern aus einem liturgischen Buche des Mittelalters, in dem das römische Formular für den Gottesdienst des Charfreitags erweitert war. Er erinnert lebhaft an die im römischen Brevier aus dem hl. Augustinus entlehnte 6. Lesung des Charfreitages, worin der Kirchenvater sagt, die Juden hätten den Herrn mit dem Schwerte ihrer Zunge getödtet. Die prophetische Gestalt, welche diesen dritten Spruch auf ihrem Bande hält, gleicht auf der Miniatur so sehr der neben dem Kreuze dargestellten Kirche, dafs auch sie wohl als Bild der Kirche aufzufassen sein dürfte.

IV. Vor dem Evangelium des hl. Johannes, des Verfassers der geheimen Offenbarung, ist das Bild des Weltgerichtes gemalt. In der Mitte sitzt Christus auf dem Regenbogen, die Rechte zum Redegestus erhoben. Sein Spruchband hat zwei Theile; rechts steht: Ad regnum vite benedicti venite; links: Vos flammis dignis maledicti concremet ignis. „Zum Reiche des Lebens kommt ihr Gesegneten." „Euch Verfluchte soll das Feuer mit verdienten Flammen brennen."

Um den Weltenrichter sind zuerst die Bilder der vier Evangelisten, dann die der Paradiesesflüsse angebracht. Unten empfängt ein Engel die Auserwählten. Er reicht einem Bischofe, dem ein König mit vielen andern folgt, die Hand. Zur Linken ziehen Teufel die Verdammten in den Abgrund.

Wie reich an Inhalt ist dieser kleine aber in sich abgeschlossene Cyklus! Er enthält die wichtigsten Thatsachen der Erlösung in anspruchsloser und doch vielsagender Form. Man werfe einen Blick auf eine Anzahl moderner Bilder oder Bildchen, man erinnere sich an eine Anzahl Kirchenfenster oder Wandgemälde und erlaube uns zum Schlusse zwei Fragen: Haben wir nicht noch viel zu lernen von den anscheinend verfehlten Bildern der Alten? Genügt es, die Formen des Mittelalters zu kopieren oder ist es nicht weit wichtiger, seine Ideen zu erforschen und zu erneuern.

Steph. Beissel. S. J.

Reliquienschreinchen
mit filigran- und steinverzierter Metallumkleidung, französisch um 1200.

(Mit Abbildung.)

Wenn grofse sarkophagartige Schreine Anfangs von Stein, später von Holz und nicht selten mit kostbarer und prächtiger Metallumkleidung zur Aufnahme von ganzen Heiligenleibern dienten, dann wurden auch schon in früher Zeit zur Bergung von einzelnen Gebeinen oder noch kleineren Partikeln kleine sargartige Behälter von Holz gebildet, die mit Elfenbeintafeln belegt, noch häufiger mit Metallplatten umkleidet wurden. Zum Schmucke dieser Platten dienten gravirte oder getriebene, gegossene oder emaillirte Darstellungen, in Filigran ausgeführte Ornamente oder in Metall gefafste Steine. Sehr zahlreich und mannigfaltig sind die so gestalteten und behandelten Schreinchen, die theils in den Kirchenschätzen erhalten geblieben, theils in den öffentlichen und privaten Sammlungen untergebracht sind. Am ältesten, kostbarsten und seltensten sind die hölzernen Kästchen, die mit Goldblech umkleidet und mit getriebenen Figurationen verziert sind, am häufigsten diejenigen, deren Umhüllung emaillirte Platten bilden, wie sie aus den Schmelzwerkstätten am Rhein und an der Maas im XII. und im Anfange des XIII. Jahrhunderts mehr als selbstständige kunsthandwerkliche Erzeugnisse und daher in reicher Abwechselung her-

Digitized by Google

Umrandung waren zunächst auf die sechs Tafeln in einer das Auge befriedigenden Disposition zu vertheilen und um sie herum hatten sich alsdann die einzelnen Rankenzüge zu entfalten, jenen eine Art von Mittelpunkt bietend und sich selbst zu gefälligen Arabesken ausspinnend. Die Stellen, an denen diese abzweigen, bedeckt und markirt ein Querband; eine Perle bildet den Auslaufer jedes Zweiges. Steine, Bänder und Perlen, endlich die Köpfe der Nägel, mit denen die Platten auf dem Holzkerne befestigt sind, vereinigen sich zu die Ranken unterbrechenden und belebenden Punkten.

Mit ganz einfachen Mitteln ist hier also eine vorzügliche Wirkung erreicht, so vorzüglich, dafs diese Technik: Verbindung von kräftigen Filigran- und Steinverzierungen, auf's angelegentlichste empfohlen zu werden verdient für ähnliche Ausstattungszwecke, also für Reliquienkästchen, für feierliche liturgische Buchbände, für Reliquientafeln, Tabernakelthürchen u. s. w., aber auch für gröfsere kirchliche Gegenstände als Schreine, Antependien u. dergl. Die Steine bezw. Glasflüsse sind ja ein sehr wohlfeiler Schmuck und die Filigrantechnik setzt nur ein gewisses Gefühl für selbstständige Linienführung und eine durch Uebung leicht zu gewinnende technische Fertigkeit voraus, also zwei Eigenschaften, die auch von minder begabten Goldschmieden durch Fleifs zu erwerben sind.

Kehren wir zu unserem Schreinchen zurück, um auch dessen übrige Ausstattung noch kurz zu beschreiben. Sie besteht in einer gestanzten romanischen Palmetten-Borte, die den Sockel wie den Abschlufs desselben bildet, hier mit der Spitze nach unten, dort nach oben gerichtet. Ganz abgesehen von den Verletzungen und Verdrückungen, welche das dünne gepreíste Silberband im Laufe der Zeit erfahren hat, war dasselbe schon ursprünglich nicht gerade geeignet, in korrekter Gliederung diese Architekturtheile zu schmucken, zu deren Ausstattung das Mittelalter solche auf mechanischer Vervielfältigung beruhenden Bänder im Interesse der Einfachheit und Billigkeit mit Vorliebe gebrauchte. Einen Beleg dafür bildet auch die gestanzte spätromanische Borte aus vergoldetem Kupfer, die den Dachfirst unseres Schreinchens bedeckt, und noch mehr die gepreíste vergoldete Silberplatte, welche je die seitliche Dachschräge schmückt. Sie besteht in dem Brustbilde eines Engels, welcher von einem Halbkreise in Blattornament eingefafst ist als Theil eines fortlaufenden Arkatur-Bandes. Der Engel trägt in der Linken ein Jagdhorn, in der Rechten eine Art von Scepter; der Kopf ist edel geformt, das Lockenhaar gut modellirt, die Flügel haben einen sehr geschickten Schwung, die antikisirenden Gewandstücke eine flotte Behandlung, lauter Eigenthümlichkeiten, die auf französischen Ursprung um die Wende vom XII. zum XIII. Jahrhundert hinweisen. Diese Art, abgeschnittene, daher unorganisch gestaltete Bortenfragmente, sogar solche mit figuralen Verzierungen, als Bekleidungsstücke zu verwenden, entspricht gewifs den höchsten Anforderungen nicht, die man an die Ausstattung stellen mufs, aber Angesichts ihrer Wohlfeilheit und guten Wirkung werden sie nicht nur nicht zu beanstanden sein, sondern sogar Nachahmung verdienen.

Erwähnen wir zum Schlusse noch, dafs der Deckel sich in drei Charnieren öffnet und dafs in einem Deckelcharnier der Vorderseite ein in einen Drachenkopf auslaufender Bügel sich mit dem Schlofse verbindet, welches ursprünglich seiner Umgebung sich befriedigender als jetzt eingegliedert haben wird. Der Umstand, dafs das Schreinchen jetzt dauernd an Köln gebunden ist, wird den Goldschmieden wohl noch öfters Gelegenheit geben, es eingehender zu prüfen und die dankbaren Winke, die es bietet, zu benutzen. Schnutgen.

Kleinere Beiträge.

Ein Schnitzwerk von Veit Stofs.

Mit Abbildung.

In den ehemaligen Klosterräumlichkeiten von Ensdorf im Vilsthale fand man vor nicht langer Zeit ein Schnitzwerk, das den Kenner mittelalterlicher Kunst sofort an Veit Stofs denken liefs. Die Meinung, dafs der Nürnberger Künstler der Meister des Hochreliefs sei, wird durch ein altes Inventar des Klosters bestätigt.

Das Bildwerk hatte durch nachlässige Aufbewahrung und durch Wurmfrafs sehr gelitten; doch konnte es gut restaurirt und nach den ursprünglichen Farben neu polychromirt werden. Es wurde dann an der inneren Sudseite der

Digitized by Google

Jetzt ist das Schnitzwerk ein beredtes Zeugniſs von dem frommen Sinn und der Opferwilligkeit des ausgehenden Mittelalters und zeigt, dass die mittelalterliche Kunst Groſses hervorgebracht hat.

Ja die deutsche Kunst hatte den Anlauf genommen, das Höchste zu erreichen, aber der kalte Hauch der religiösen Wirren im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts knickte die Knospe, bevor sie zur vollen Blüthe sich entfaltete.

Amberg. Professor Dr. Anton Weber.

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.

I.

Mit Unrecht hat man dem Direktorium den Vorwurf gemacht, dafs es die Eröffnung der Ausstellung vom 15. Mai auf den 1. Juni hätte verlegen sollen: denn das Festhalten an dem einmal festgesetzten Termin wurde den säumigen Ausstellern ein Sporn zur Eile, und so bietet das Ganze jetzt, vier Wochen nach der Eröffnung, ein ziemlich fertiges Bild. Die herrliche Lage des Ausstellungsplatzes am Ufer der rauschenden Isar, mit der köstlichen Aussicht auf die dichtbewachsenen Ufer und auf das ferne Hochgebirge — die Zugspitze in der Mitte —, ist durch die Tagespresse ebenso genügend beschrieben worden, wie die Bauten selbst, deren Stil sich an die Lustbauten des 18. Jahrhunderts, an die Schlofsbauten zu Nymphenburg, Sanssouci u. s. w. anlehnt. Was wir in diesem ersten Bericht beabsichtigen, ist ein gedrängter Ueberblick über die Beschickung der Ausstellung.

Legt man die Zahl der Aussteller zu Grunde, so entfällt reichlich ein Viertheil derselben auf München allein, fast die Halfte auf Bayern, nicht ganz ein Viertel auf Preufsen und andere norddeutsche Staaten, der Rest auf Sachsen, Württemberg, Baden, Elsafs-Lothringen, Oesterreich und die deutsche Schweiz. Die Gründe für diese ungleiche Vertretung des Ausstellungsgebietes — die man übrigens von andern Ausstellungen her gewöhnt ist — sind theils örtlicher, theils politischer Natur. In ersterer Beziehung ist ja stets der Ausstellungsort auf das ihm zunächst liegende Gebiet von gröfstem Einflufs, namentlich aber mufste dieser Einflufs bei einer Ausstellung mächtig wirken, welche sich zum Ziel gesetzt hatte, die eigentliche Grofsindustrie möglichst auszuschliefsen und den kleinen tuchtigen Kunsthandwerkern, deren gerade München eine Menge besitzt, Raum zu schaffen. Politische Gründe zur Enthaltung lagen im Lauf des Winters, gerade also zu der für Viele entscheidenden Zeit, so gewaltige vor, dafs die Abkühlung — fast nach einem bekannten physikalischen Gesetz — mit dem Quadrat der Entfernung vom Ausstellungsheerd abnahm.

Eine gleichmäfsige Uebersicht über das, was das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit leistet, kann diese Ausstellung also nicht geben; wenn man aber so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen versteht, so wird man sich unschwer einige Lücken ergänzen können.

München. Professor L. Gmelin.

Das neue

Kunstgewerbe-Museum in Köln

ist am 11. Juni in der dem Wallraf-Richartz-Museum gegenüberliegenden alten Taubstummen-Anstalt eröffnet worden und zwar nur mit den aus dem letzteren Museum herübergenommenen kunstgewerblichen Beständen, also auch unter vorläufiger Ausschliefsung der in den letzten Monaten bereits erfolgten neuen Erwerbungen. Selbst diejenigen, die mit jenen Beständen genau vertraut sind, zeigten sich überrascht durch deren Anzahl und Bedeutung, die durch die geschickte Anordnung und Aufstellung zu vorzüglicher Geltung kommen. Die unteren Räume haben (mit Ausnahme eines Theiles der herrlichen Glasgemälde) alle diejenigen Gegenstände aufgenommen, die zu ihrer Anfertigung nicht des Feuers bedürfen, also namentlich die aus Holz, Elfenbein, Leder etc. hergestellten. Die gröfseren Säle umfassen nacheinander die gothischen, Renaissance- und Zopf-Möbel, herrliche Schränke, Tische, Stühle, Kästchen, prächtige Einbände u. s. w., eine so kostbare wie lehrreiche Sammlung. — Die im obern Stockwerk untergebrachten sehr zahlreichen Objekte beruhen sämmtlich auf der Bearbeitung durch das Feuer (mit Ausnahme der werthvollen Hinterglas-Malereien); Krüge, Gläser, Glasgemälde, Gold- und Silber-Arbeiten, Schmiedeeisen, Waffen, auch einige Stickereien bilden den Inhalt dieser vier Zimmer. So reich die Keramik und Glasindustrie vertreten ist, so dürftig Edelmetall und Schmiedeeisen, wie die Textilindustrie. Dafs es dem neuen Direktor werde, gelingen diese wie alle anderen Lücken allmahlig aus-

Digitized by Google

zufüllen und die neue Anstalt trotz ihrer Spätgeburt zu einer der Stadt, ihrer Vergangenheit und Zukunft würdigen zu machen, kann um so weniger einem Zweifel unterliegen, als sich bereits ein freundliches Entgegenkommen von Seiten der einflufsreichen Kreise zeigt. Hoffentlich werden die Räume, deren Beschränktheit schon jetzt, namentlich auch in Bezug auf die kleinen Bibliothek- und Ausstellungszimmer für moderne Arbeiten, empfunden wird, sich in wenigen Jahren derart füllen, dafs ein Neuban zu einer gebieterischen Nothwendigkeit wird.

σ.

Bücherschau.

Die Gemälde-Galerie der Königl. Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. [1888.] Liefg. 1 u. 2 gr. Fol. 12 Vollbilder u. 7 Bog. Text. Jede Liefg. Mk. 30.—.

Dem hier angezeigten Werke würde nicht Genüge geschehen, wenn man es blofs als glänzende Veröffentlichung bezeichnete. Verbürgen doch die Berliner Galerie und ihre Vorstände unter allen Umständen eine bedeutende Leistung. Das neue Unternehmen bezeichnet vielmehr einen Abschnitt in der ganzen Reihe verwandter Erscheinungen. Selbst in den gröfsten Werken, wie sie in dieser Richtung bereits das vorige Jahrhundert auf die Bahn gesetzt hat, kam man über eine beschränkte Lösung der Aufgabe nicht hinaus. Da für die Wiedergabe nur der kostspielige und mühevolle Kupferstich, später etwa auch die Lithographie zur Verfügung stand, so blieb der Kreis der Gegenstände zumeist auf die eigentlichen Perlen eingegrenzt: die alten Galeriewerke waren darum eigentlich mehr oder weniger Schaustellungen. Heute können Veranstaltungen derart gar nicht mehr genügen, wo dem eigentlichen Werden, der inneren Entwickelung auf dem Kunstgebiete die volle Aufmerksamkeit zugewandt ist. Diesen Zusammenhang von Einzelerscheinungen, die Kette in ihren zahlreichen Gliedern kennen zu lernen, ermöglicht übrigens nur die heutige Leistungsfähigkeit der vervielfältigenden Künste: zu dem fermen Stich gesellt sich die Radirung, und die Photographie mit ihren verschiedenen Verfahren eröffnet eine ganze Fülle von Nachbildungsweisen. Treue der Wiedergabe, Mannigfaltigkeit, Raschheit bei mäfsigen Kosten treten fördernd hinzu. Kann im bildlichen Theil dermalen die gröfstmögliche Vollständigkeit auf diese Weise geboten werden, so erstrebt der Text nicht weniger eine einheitliche Betrachtung. Die Darstellung fafst die grofsen Meister im Zusammenhang mit dem Boden und dem Volksthum, in dem sie wurzeln, schildert sie nach ihrer Eigenart, gleichzeitig aber auch in ihren Beziehungen zu Vorläufern wie Nachfolgern. Wort und Bild ergänzen sich wohlerwogen in diesem Sinn.

Das neue Galerie-Werk ist unter diesem Gesichtspunkte recht eigentlich das Abbild der Berliner Galerie selbst. Wie nämlich bei dem stufenweisen Ausbau der Galerie die Absicht wesentlich auf diese, man möchte sagen, organische Vollständigkeit einzelner Gruppen, Schulen und Meister gerichtet war, so kann gerade im Anschlufs an diese Sammlung ein solches Vorgehen besser wie sonstwo durchgeführt werden.

Die beiden vorliegenden Lieferungen, obwohl in sich nicht abgeschlossen, gewähren ein zutreffendes und höchst befriedigendes Bild vom Unternehmen im Ganzen. Jul. Meyer behandelt die Florentiner Schule des XV. Jahrhunderts und Wilh. Bode die Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts. Der mit einer neuen, höchst charakteristischen Type in römischer Schrift gedruckte Text ist zweispaltig angeordnet, bei dem grofsen Format doch durchaus leserlich, und die Druckfläche gegen die Papiergröfse vornehm eingeschränkt. Aufs anmuthigste fügen sich die eingeschalteten Bilder dem Satz ein. Wir finden da Heliogravüren von mildestem Ton, Holzschnitte von erstaunlicher Vollendung und geradezu farbiger Wirkung, Zinkhochätzungen für kleinere Darstellungen und Skizzen, dazwischen Vollbilder und Radirungen von Künstlerhand und in vollendetem Druck. Die Reichsdruckerei darf sich einer solchen Leistung mit Recht berühmen. Damit wären die äufseren Seiten des Werkes erwähnt; sie sind indefs keineswegs blos äufserlicher und zufälliger Art, sondern aus dem Plan des Ganzen hervorgegangen und getragen von demselben Geiste. Vielgestaltige Technik, sorglichste Behandlung und vollendeter Geschmack reichen sich darin die Hand.

Der nur in Bruchstücken vorliegende Text gestattet zwar kein abschliefsendes Urtheil; er verräth gleichwohl die Eigenart und Meisterschaft der Bearbeiter. Jul. Meyer schreibt fein beobachtend ein Stück Völkerpsychologie auf dem Gebiete der Kunst, indem er Entwickelung und Charakter der Florentiner Kunst des Cinquecento schildert. Der Richtung auf das Plastische wird dabei an erster Stelle gedacht, während die Antike der Durchgangspunkt zur näheren Kenntnifs der Natur wurde. Was der Sinn der Florentiner überhaupt erstrebte, wurde ihm auf diesem Weg vermittelt. Zunächst sind die Naturalisten mit idealem Zug in Fra Filippo Lippi und dann jene der strengen Richtung unter Verrochio abgehandelt. Von ersterem wird uns die Anbetung des göttlichen Kindes mit Johannes dem Täufer in einem Vollbilde gegeben, das von L. Jacoby mit unvergleichlicher Sorge und Zartheit gestochen ist. W. Bode dagegen stellt in markiger Schilderung uns den Hauptvertreter der Vlämischen Schule des XVII. Jahrhunderts, P. P. Rubens, vor Augen. Die Persönlichkeit des Künstlers mit dem vollendet weltmännischen Zug ist gepaart mit einem gläubig christlichen Sinn; Erfahrungen vielseitigster Art und gelehrtes Wissen unterstützen sein unerschöpfliches künstlerisches Vermögen, so dafs nur aus dem Zusammentreffen so vieler Vorzüge sein reiches Schaffen und sein gewaltiger Einfluss zu erklären ist. Aus der Vlämischen Schule liegt in einer Radirung von W. Unger ein Vollbild vor, die Beweinung des Leichnams Christi nach A. van Dyck. Unger erweist sich auch hier wieder recht eigentlich als der eminente Kommentator der grofsen Vlämischen Meister des XVII. Jahrhunderts.

Die prächtigen Einzelblätter, welche in unregelmäfsiger Folge den beiden Lieferungen beiliegen, wie die Amme mit dem Kinde von Frans Hals, das Porträt des del Borro von Velasquez, ein Bildnifs von Hans Holbein d. J., eine Himmelskönigin von Raffaellino del Garbo u. a. können nur das Vertrauen auf den Fortgang des Unternehmens begründen. Wie wir das Werk in seinen Anfängen an dieser Stelle freudig begrüfsen, wird seiner weiteren Entwickelung unsere lebhafte Theilnahme gewidmet sein.

Mainz. Friedrich Schneider.

Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider, von A. Weber. 2. vielfach verbesserte und sehr vermehrte Auflage. Würzburg 1888, Leo Woerl. 78 S. in Grofsoktav.

Wenn man noch vor einigen Jahrzehnten mit vollstem Rechte darüber klagen konnte, dafs so wenige unserer hervorragenden Künstler aus alter Zeit der Jetztzeit bekannt seien, so ist dies seitdem um Vieles besser geworden. Mit dem steigenden Interesse an der alten Kunst ist auch das Bemühen geschichtsverständiger Kunstfreunde eifriger und nachhaltiger geworden, die alten Künstler bekannt zu machen und ihr Leben uns in Verbindung mit ihren Werken vor Augen zu führen. Unter den einschlägigen Arbeiten dürfte wohl die oben bezeichnete, die zuerst 1884 in einer Doppelausgabe, mit und ohne Illustrationen, erschien und solchen Beifall fand, dafs bald beide Ausgaben vergriffen waren, als eine der verdienstvollsten bezeichnet werden. Sie macht uns mit einem hervorragenden Bildschnitzer der fränkischen Schule bekannt, der zu seiner Zeit in höchstem Ansehen stand, dann aber nach und nach in solche Vergessenheit gerieth, dafs im vorigen Jahrhundert sein Name selbst in Bezug auf seine hervorragendsten Werke unbekannt war und so der fränkische Geschichtsschreiber Ludewig 1713 aus ihm einen Dalus Alpinus, genannt Schneider, macht, unter welchem Namen ihn Füsli 1768 in sein „Allgemeines Künstler-Lexikon" aufnahm. Noch 1809 spricht Andres in seiner „Fränkischen Chronik" vom Künstler Dal.

Dill (Dyl oder Dyllmann, die altdeutsche Koseform von Aegidius) Riemenschneider stammte aus dem Städtchen Osterode am Harz, kam aber auf der Wanderschaft nach Würzburg und wurde dort nach Weber am 7. Decbr. 1488 mit mehreren anderen Gesellen als „Malerknecht" in Verpflichtung genommen. (Wie fast überall gehörten auch in Würzburg die Maler und Bildhauer derselben Zunft der „Maler" an, die in Würzburg als St. Lucas-Bruderschaft erscheint.) Er wird dort Meister, erwirbt durch Verheirathung mit einer Goldschmieds-Wittwe das Bürgerrecht, wird 1504 Mitglied des untern und 1509 des oberen Rathes, und verwaltet in dieser Eigenschaft die verschiedenen städtischen Aemter, als Baumeister, Fischermeister, Kapellenpfleger, „Schofsmeister". 1520 und 21 war er erster Bürgermeister. Bei Ausbruch des Bauernkriegs in Franken liefs er sich unseliger Weise von einem „liederlichen Bosewicht", Hans Bermetter, der in Würzburg die Revolution predigte, umgarnen und hielt mit vielen Bürgern dieser Stadt zu den Aufrührerischen. Nach der Niederwerfung derselben wurde er mit 41 anderen Würzburgern gefänglich eingezogen, auf die Folter gebracht, aber schliefslich doch begnadigt. Von da an lebte er bis zu seinem Tode 1531 in stiller Zurückgezogenheit, voll Leid über das Schicksal, das auch manche seiner Werke im Bauernkrieg, in dem unzählige Kunstwerke zu Grunde gingen, erlitten hatten.

Riemenschneiders Grab befand sich auf dem sog. Leichenhof in Würzburg zwischen dem Dom und der Neumünsterkirche. Bei Anlegung einer Strafse an dieser Stelle 1832 wurde sein Leichenstein mit der in flachem Relief gearbeiteten Figur des Künstlers gefunden und in der Nähe der Grabstelle in die Nordwand der Kathedrale eingelassen.

Ueber unseres Meisters Kunstrichtung sagt der Herr Verfasser ebenso schön als treffend: „In Riemenschneiders Gestalten zeigt sich eine reine und einfache Schönheit, und innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmacks eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung, von allem Phantastischen entfernt. Man erblickt in seinen Werken meistens eine schöne und lebensvolle Charakteristik der Köpfe, besonders in dem verschiedenartigen Schmerzensausdruck seiner Gestalten; namentlich glänzt er durch anmutige jugendliche Köpfe. . . Die Komposition ist einfach und edel. In der Gewandung hat er den knitterigen Faltenwurf der fränkischen Kunst zu einem eignen Styl mit vielen gradlinigen rechtwinkelig gebrochenen Falten ausgebildet. Dennoch sind die Hauptmotive oft von grofsartigem Wurfe. . . Haare in reichen Locken und Verzierungen an Prachtgewändern, Mitren und Peden zeigen einen besonderen Fleifs in der Behandlung. Das Nackte, worin zuweilen eine allzu grofse Magerkeit bemerklich wird, verräth ein fleifsiges Naturstudium. Seinem Stoffkreise nach gehört er zu den vielseitigeren, beweglicheren Künstlern der Zeit und in der Technik in Holz (aus diesem Material sind seine meisten Werke gefertigt) und Stein wird er von keinem übertroffen."

Nicht so sehr möchten wir uns die Annahme Webers, dafs Riemenschneider wenigstens kurze Zeit in der Schule Wohlgemuths gearbeitet habe, aneignen. Ein historisches Zeugnifs dafür liegt nicht vor, und wenn der Verfasser sagt, dafs sich in den gedrehten und ausgebogenen Stellungen, den schmalen Körpern und mageren Formen, in der Art der Bemalung der Schnitzwerke (vergoldete Haare, verschiedene Farben des Futters) die Verwandtschaft Riemenschneiders mit der Sinnesweise jenes fränkischen Meisters zeige, so läfst sich dagegen doch einwenden, dafs die bezeichneten Eigenthümlichkeiten sich bei einer gröfseren Anzahl damaliger Maler und Bildschnitzer in charakteristischer Weise vorfanden; die angedeutete Art der Polychromirung findet sich aber nicht blofs bei zahlreichen Schnitzwerken der letzten Periode der mittelalterlichen Kunst, sondern auch früher überaus häufig.

Weber nennt Riemenschneider einen der productivsten Bildhauer; wie richtig dies ist, zeigt die interessante Notiz, dafs das Zunftbuch der St. Lucasbruderschaft der Maler und Glaser zu Würzburg vom Jahre 1501 allein 12 Lehrlinge des Künstlers angiebt, von denen allerdings einer, Wilhelm von Köln, „bald unredlich abging".

Von Seite 12 bis zum Schlufs der vortrefflichen Arbeit wird uns dann eine Uebersicht der entweder durch Inschriften und archivalische Nachrichten oder durch den klar und bestimmt ausgesprochenen Stil des Künstlers demselben mit Bestimmtheit zuzusprechenden noch vorhandenen Werke gegeben, und zwar nach geographischer Ordnung. Auf seine Forschungen und auf die Vergleichung mit den durch Inschriften oder anderweitig dokumentirten Riemenschneider'schen Arbeiten gestützt, ist der Verfasser denn auch in der Lage, sowohl eine Anzahl bisher als Arbeiten des Meisters angesehener Bildwerke andern Meistern zuzuweisen oder nur als Arbeiten der Schule anzuerkennen, als andererseits zahlreiche bisher nicht bekannte Riemenschneider'sche Werke als solche aufzuzeichnen. Während noch Becker in seiner Schrift über Riemenschneider (Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider, Leipzig 1849) nur 20 Werke des gefeierten Meisters aufzuweisen wufste, bespricht Weber bereits in der ersten Auflage seiner Schrift (1884) deren über 70, und in der jetzt vorliegenden zweiten Auflage ist diese Zahl bereits auf 167 gestiegen.

Es entspricht der Natur der Sache, wenn von diesen der bei weitem gröfste Theil, 85, sich eben in Bayern vorfindet.

Schon im Jahre 1490 finden wir Riemenschneider mit der Ausführung eines bedeutenden Werkes beauftragt, des Hochaltars für Münnerstadt, für den er akkordmäfsig 145 fl. erhielt. Davon sollte er gleich als Abschlagszahlung 30 fl. im Voraus erhalten.

Eines der hervorragendsten bayrischen Werke zeigt, wie angesehen Riemenschneider schon zur Zeit der Anfertigung desselben, 1496, gewesen sein mufs. Es ist

Digitized by Google

dies das Denkmal des Bischofs von Scherenberg, im Dom zu Würzburg, ein vortreffliches, herrliches Werk, noch ganz in gothischem Styl gehalten. (Es kostete 250 fl.)

Der Vermittlung des Würzburger Bischofs Lorenz v. Bibra, der das Denkmal seines Vorgängers bei Riemenschneider bestellt hatte, dem er sehr gewogen war, wird es wohl zuzuschreiben sein, dafs Riemenschneider im Jahre 1499 vom Bischofe von Bamberg Grofs von Trokau, den ehrenvollen Auftrag erhielt, ein prächtiges Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg zu fertigen. Dieses Werk, erst 1513 fertig gestellt, dürfte wohl als das hervorragendste des Künstlers bezeichnet werden. Schon Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, I. 84) sagt darüber: „Das Ganze gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Werken, welche die deutsche Skulptur in dieser Zeit hervorgebracht hat."

Hervorragende Kunstwerke sind noch die beiden Flügelaltäre in der St. Jakobskirche zu Rothenburg, der Altar mit dem Tode Mariä und der sogen. Blutaltar, von denen der erstere 1495 und der zweite 1500 in Auftrag gegeben wurde.

Diesen beiden Altarwerken schliefst sich würdig an das in der Kirche zu Detwang (bei Rothenburg) befindliche, mit einer herrlichen Mittelgruppe der Kreuzigung.

Alle diese Arbeiten zeugen noch von treuer Bewahrung der überkommenen künstlerischen Tradition. Erst bei dem Grabstein des 1519 verstorbenen Fürstbischofs Lorenz von Bibra, das dem Scherenberg'schen in der ganzen reichen Anlage verwandt ist, sind die architektonischen Formen die einer spielenden Frührenaissance mit der unentbehrlichen Zuthat nackter Engelchen. Dagegen ist das zur selben Zeit entstandene Denkmal des 1516 verstorbenen berühmten Trithemius noch gothisch gehalten, sowie derselbe Charakter auch noch dem ausgezeichneten Hochrelief Riemenschneiders, das in der ehemaligen Klosterkirche zu Maidbrunn sich findet und dem Jahre 1525 angehört, anhaftet. Dagegen wechseln auf dem anmuthigen Schnitzwerk, das Riemenschneider für die Wallfahrtskirche der hl. Jungfrau auf dem Kirchberge bei Volkach 1521 anfertigte, einem schönen Marienstandbild, von musizirenden Engeln umgeben und von einem ovalen Kranze weifser Rosen mit fünf runden Medaillon-Reliefs umschlossen, nackte Engel mit bekleideten ab, wobei es aber keinem Zweifel unterliegt, dafs die letzteren künstlerisch unvergleichlich höher stehen. Riemenschneider gehört eben trotz solcher renaissancistischen Allüren noch ganz und voll der alten Kunst an.

In Baden schreibt Weber mit Bestimmtheit das vortreffliche Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim († 1508) im Chore der Kirche zu Grünsfeld Riemenschneider zu.

Im Museum zu Darmstadt findet sich eine Kreuzigungsgruppe, die zu den besten Werken des Künstlers gehört.

Eine seiner schönsten Madonnenfiguren, früher in einer Stiftskurie zu Würzburg, besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt, und einen interessanten Annaaltar, den Riemenschneider ursprünglich wohl für die Kapelle der hl. Anna in Rothenburg gefertigt hatte, der Dom zu Limburg.

Endlich besitzt auch Württemberg zwei der bedeutendsten Meisterwerke Riemenschneiders, die beiden Flügelaltäre in der sogen. Hergottskirche zu Creglingen (nicht weit von Rothenburg), und in der Kilianskirche zu Heilbronn. (Beide Orte gehörten früher zum Bisthum Würzburg.) Auf der Rückseite der Hauptfigur des erstern Altars, der die Himmelfahrt Mariä darstellt, findet sich die Zahl 1487 eingeschrieben, welches Jahr daher von Weber als das der Entstehung dieses vorzüglichen Werkes angesehen wird. Das mag für das Figurenwerk richtig sein, für den architektonischen, nicht weniger schönen Aufbau trifft dies, wie uns scheint, nicht zu. Die in demselben allenthalben auftretenden gewundenen und ausspringenden Fialen kommen in solcher Entwicklung unseres Wissens erst gegen 1500 vor. Sowie beim Blutaltar in Rothenburg Riemenschneider nur das Figurenwerk übernommen hatte, während ein Rothenburger Meister den Schrein selbst und die Ornamente zu liefern hatte, so kann es auch ganz wohl beim Creglinger Altar der Fall gewesen sein, und es läfst sich darum leicht annehmen, was bei mittelalterlichen Altären ja so häufig vorkommt, dafs das Altarwerk nicht auf einmal angefertigt worden ist, sondern dafs zuerst der Schrein mit seinen Flügeln aufgestellt worden ist und dafs erst 10 oder 15 Jahre später der Aufsatz über dem Schrein angefertigt wurde.

In glänzender Weise wetteifert mit diesem Creglinger Altar der Heilbronner. Beide gehören ohne Zweifel zu den schönsten Schnitzaltären, die wir überhaupt in Deutschland haben. Im Altarschrein zu Heilbronn stehen 5 herrliche Figuren, in der Mitte Maria. Weber sagt darüber: „Diese Figuren sind grofsartig entworfen und mit hoher Meisterschaft durchgeführt." Die auf den Flügeln befindlichen 4 Reliefdarstellungen, Geburt des Herrn, Auferstehung, Ausgiefsung des hl. Geistes und Tod Mariä sind ebenso meisterhaft. Ueber das ganze Werk ist, um nochmals mit Weber zu reden, „eine Schönheit Kraft und Lebensfülle ausgegossen, dafs es zu den Meisterschopfungen zu rechnen ist, mit denen die nordische Kunst sich würdig der gleichzeitigen italienischen anreihen kann."

Zu unserer Freude berichtigt dadurch Weber selbst in etwa eine Aeufserung in der Einleitung zu seiner Monographie S. 1, wo er sagt: „Was nun die Beschaffenheit der plastischen Werke der deutschen Kunst angeht, so mufs man sagen, dafs der nordischen Kunst in dieser Periode jene Gröfse und Würde der Formen mangelt, welche die italienische sich anzueignen wufste." Wir wollen der letzteren gern manche Vorzüge lassen, aber nach unserer Ueberzeugung kann die nordische Skulptur, wenigstens die religiöse, mit der italienischen sowohl was die Hauptsache, die Grofsartigkeit der Auffassung und den geistigen Gehalt betrifft, als auch bezüglich der Technik durchaus rivalisiren, und wir stehen nicht an, darin der nordischen für diese Zeit sogar den Vorzug zu geben.

Bezüglich der im Kensington-Museum befindlichen Riemenschneider'schen Gruppe, die Weber nach Bode als „Ehepaar" bezeichnet, ist zu bemerken, dafs dieselbe unzweifelhaft zu einer Darstellung der hl. Sippschaft gehörte und als St. Anna und Joachim aufzufassen ist, wie Bode im spätern Texte zu jener Abbildung (Geschichte der Plastik S. 186) auch berichtigt.

Für die hoffentlich bald schon nothwendig werdende 3. Auflage der Weber'schen Monographie über Riemenschneider sprechen wir den dringenden Wunsch aus, dafs die kleinen Holzschnitt-Abbildungen der Riemenschneider'schen Altäre zu Rothenburg und Creglingen durch möglichst grofse Photographien ersetzt werden mögen, sowie ja auch die erste Auflage diese Altäre in photographischer, allerdings sehr kleiner Abbildung gebracht hatte. Hoffentlich wird uns der Herr Verfasser dann auch mit guten Nachbildungen der Riemenschneider'schen Altarwerke zu Bibra, Münnerstadt und namentlich des Hochaltars zu Heilbronn erfreuen, den er als das „schönste Werk des Künstlers und als eines der herrlichsten Werke deutscher Kunst" bezeichnet.

Wir scheiden von der interessanten Arbeit Webers mit dem lebhaften Wunsche, dafs der Herr Verfasser die deutsche Kunstgeschichte noch mit weitern Spezialforschungen ähnlicher Art bereichern möge.

Frankfurt. Geistl. Rath E. F. A. Münzenberger.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnifs der Zeit.

(Mit fünf Grundrissen.)

Ein Blick auf die Kirchengebäude verschiedener Jahrhunderte lehrt, dafs sie in ihrer baulichen Gestaltung ebensowohl das baukünstlerische Vermögen, als auch das Bedürfnifs und die Geschmacksrichtung der jeweiligen Zeit vertreten. Die kirchliche Baukunst machte eben alle die Wandlungen mit, welche sich im Leben der christlichen Welt vollzogen. Hatten schon in den frühesten Tagen, dem Zweck entsprechend, wesentlich verschiedene Anlagen sich festgestellt, sofern dieselben nämlich begränzten Aufgaben (sogen. Denkmal-Kirchen, Tauf- und Grab-Anlagen) oder aber der Feier des öffentlichen Gottesdienstes dienen sollten, so war damit auf's klarste dem Gedanken Ausdruck gegeben, dafs die Gestaltung der christlichen Kirche nicht einer unabänderlichen Regel unterworfen sei, sondern der Bestimmung sich anzuschliefsen habe. Aufser den erwähnten Zweckbeziehungen, an welche sich die beiden grundlegenden Verschiedenheiten der Central- und der Längen-Anlage der christlichen Kirchengebäude anlehnen, haben alle Zeiten dem Bedürfnifs bei dem Kirchenbau in der mannigfachsten Weise Rechnung getragen. Denn nicht aus baukünstlerischen Neigungen, nicht aus Lust an der Veränderung sind die zahlreichen Umgestaltungen abzuleiten, welche thatsächlich vorliegen: das gottesdienstliche Erfordernifs, die Ausgestaltung der kirchlichen Liturgie und die Rücksicht auf die Kirchenbesucher, die Zwecke der Volksandacht und Predigt bestimmten die freie und doch stetige Fortbildung des christlichen Kirchenbaues. Das gemeinsame Leben des Klerus und die Ausbildung des Chorgottesdienstes rief eigenartige Anlagen für Kollegiat- und Kathedral-Kirchen in's Leben; die kirchlichen Orden richteten ihre Kirchen anders ein, je nachdem die Aufgaben der Genossenschaft in erster Linie auf die Pflege des eigenen geistigen Lebens oder auf die Zwecke der Volksandacht und Predigt gerichtet waren: die Kirchen der Benediktiner und Cisterzienser unterscheiden sich danach in ausgesprochener Weise von jenen der Franziskaner, Dominikaner und Jesuiten. Kurz, das Bedürfnifs war zu allen Zeiten für die Raumgestaltung der Kirchen mafsgebend und hat für die einzelnen Erfordernisse Vorbilder nach den verschiedenen Richtungen geschaffen: es gibt Kirchen, die besonders für den Chorgottesdienst geeignet sind; daneben finden sich Vorkehrungen für häufige Privatcelebration; es gibt Predigtkirchen, und solche, welche man, wie viele Jesuitenbauten, Schülerkirchen nennen könnte. Und das Plan-Schema für das am häufigsten vorliegende Erfordernifs — für die Pfarrkirche?

Die Antwort darauf ist nicht so einfach. Die Voraussetzungen waren nicht stets die gleichen. Schon die Unterschiede zwischen kleinen und volkreichen Gemeinden veranlafste ganz ungleiche Ausbildung. Befanden sich mehrere Kirchen an demselben Orte, so waren die Rücksichten andere als bei Gemeinden mit einer Kirche. Treten gar Erfordernisse hinzu, wie heute die Beschaffung des Raumes für eine grofse Schaar von Schulkindern, so ist es begreiflich, dafs bei den wechselnden und steigenden Anforderungen der Typus für die katholische Pfarrkirche nicht unbedingt fest ausgestaltet vorliegt; selbst das heutige Erfordernifs in's Auge gefafst, durfte es nicht so einfach sein, ein Schema aufzustellen, was, wenigstens für unsere deutschen Verhältnisse, auf einen grofseren Kreis von Fällen anzuwenden wäre. Immerhin verlohnt die Wichtigkeit der Sache der Lösung näher zu treten. Dabei wird es gut sein, gleich den Kreis der Betrachtung einzugrenzen und solche Fälle herauszugreifen, die, nach Lage der Dinge, heute am häufigsten eintreten, wo zugleich die Voraussetzungen annähernd die gleichen sind. Bei dem

Digitized by Google

raschen Wachsthum unserer Städte möchten Pfarrkirchen für katholische Stadtgemeinden wohl am häufigsten zur Aufgabe stehen: ihnen hauptsächlich sei demnach die folgende Erörterung gewidmet.

Ueberblickt man die grofse Zahl kirchlicher Neubauten, so ist zwar nicht zu verkennen, dafs auf die stilvolle Ausbildung derselben ernste Sorge verwendet ward, so zwar, dafs eine stattliche Reihe durchaus gediegener Leistungen darunter zu verzeichnen ist. Bleiben wir nun bei den Pfarrkirchen, und prüfen wir sie auf die Anordnung und Raumvertheilung, so werden wir alsbald einer auffallenden Unsicherheit in der Behandlung der grundlegenden Fragen begegnen, anderseits gar zweckwidrigen Anordnungen, die aus der äufserlichen Uebertragung architektonischer Schablonen herruhren. Nehmen wir hinzu die Ausschreiben solcher Bauten, wie sie haufig ergehen, so begegnen wir dem gleichen Mangel an klaren, auf die Zweckbeziehung des Gebäudes gerichteten Mafsnahmen. So gilt es für viele als ganz selbstverständlich, dafs eine gröfsere Pfarrkirche nicht anders als dreischiffig durfe angelegt sein. Starkvortretendes Querschiff erscheint ebenso als nothwendige Bedingnifs. Ist überhaupt im Programm der Raum auf die gegebene Zahl von Kirchenbesuchern ausgesprochen, so glaubt man sich schon gesichert. Dies und noch gar manches beweist aber nur, wie wenig man sich mit dem wirklichen Bedürfnifs vertraut gemacht und die Mittel erwogen hat, welche in dem gegebenen Fall thatsächlich dem Zweck dienen.

Geben wir uns zunachst Rechenschaft, was heute eine Pfarrkirche in städtischen Verhältnissen erfordert.

Im allgemeinen mufs davon abgerathen werden, die Verhältnisse allzu grofs zu greifen: eine Pfarrkirche kann und soll kein Dom sein; wo wirkliche Dome zugleich Pfarrkirchen sind, zeigt sich nur allzu empfindlich der Nachtheil von zu grofsen Raumverhältnissen. Für die meisten Fälle möchte ein freier Innenraum von etwa 1000 □m für annähernd 1200 Menschen genügen. Bei solchen Zahlen- und Raumverhältnissen reicht die Stimme des Predigers aus; der priesterliche Gesang füllt den Raum; die Handlung am Altar ist noch für Fernstehende zu verfolgen: kurz, es steht eine solche Kirche eben im Verhältnifs zu den menschlichen Mitteln. Entfallen auf einen solchen Raum etwa 650 Sitz- und Knie-Plätze, so ist schon einer volkreichen Gemeinde zu genügen.

Da die Pfarrkirche die gleichzeitige Betheiligung eines grofsen Theils der Gemeinde, mit Einschlufs der schulpflichtigen Kinder voraussetzt, so mufs der Raum der Kirche so gestaltet sein, dafs die Menge der Besucher gleichzeitig und gleichwerthig darin untergebracht werden könne: die Theilnehmer am Pfarrgottesdienst müssen der heil. Handlung auf dem Altar, wie der Predigt folgen können. Dies ist nicht, oder nur sehr ungenügend der Fall, wenn sie in Seitenräumen vertheilt sind. Wie wenig die absolute Sichtbarkeit der Vorgänge am Altar für die giltige Theilnahme am Gottesdienste an sich entscheidend ist, so ist doch die ungehinderte Beziehung zum Altar aus Gründen der guten Ordnung und zur Erweckung der Andacht gerade in einer Pfarrkirche von Nöthen. Zur wirksamen Theilnahme an der Predigt ist es geradezu gefordert, dafs der Prediger seine Zuhörer und ebenso die Hörer den Prediger sehen.

Aus diesen Gründen ist das Schiff der Kirche als einheitlicher, gleichmäfsig zu übersehender Raum anzuordnen, so dafs die ganze Zahl der am Hauptgottesdienste theilnehmenden Kirchenbesucher, Erwachsene wie Schulkinder, in einem und demselben Raume vereinigt sind.

Es ist darum dem Bedürfnifs nicht genügt, wenn der für Kirchenbesucher geforderte Raum auch auf Seitenschiffe und andere Nebenräume vertheilt wird. In den meisten Fällen sind dies sogen. „todte Räume", die, wenngleich benutzbar, keineswegs den Bedürfnissen der Pfarrgemeinde entsprechen. Wie wenig gerade mit diesem wichtigsten Erfordernifs gerechnet wird, beweist ein Blick auf viele Neubauten und nicht wenige Konkurrenzausschreiben. Man begnügt sich mit einer Raumforderung im allgemeinen und hat schliefslich nicht das, wessen man bedarf; denn nicht jeder Raum innerhalb der Kirchenmauern genügt für die entsprechende Theilnahme am Gottesdienst.

Ich meinerseits erachte darum die oft angewandte Art dreischiffiger Anlagen für Pfarrkirchen als die minder geeignete, ja in vielen Fällen ist diese Raumtheilung durchaus verfehlt, und darum nur mit Einschränkung zuzulassen.

In dieser Anschauung glaube ich das Urtheil und die Wünsche des gröfsten Theils

Digitized by Google

unserer Seelsorgsgeistlichen für mich zu haben. Mag die Berechtigung dreischiffiger Anlagen unter historischem Gesichtspunkte immerhin vertreten werden, so stelle ich einfach die Forderung entgegen, dafs der Bau in erster Linie dem Bedürfnifs zu dienen und ihm nicht Hindernisse zu schaffen habe. Unsere Zeit macht in Hinsicht des pfarrlichen Gottesdienstes ganz andere Ansprüche, wie die Zeiten des Mittelalters. In der Geschlossenheit unseres Pfarrgottesdienstes liegt ein hohes Gut, das mit allen Mitteln zu erhalten ist. Stellt schon die grofse Seelenzahl der erwachsenen Gemeindeglieder bedeutende Anforderungen an den Raum der Kirche, so werden dieselben noch gesteigert durch die grofse Zahl der schul- und kirchenpflichtigen Kinder. Keine der vorausgegangenen Zeiten hatte Kinder von dieser Zahl in geschlossener Masse unterzubringen. Die Verhältnisse lagen eben anders: heute zwingen sie uns, mit durchschnittlich viel gröfseren Zahlen für unsere Pfarrkirchen zu rechnen.

Man wende nicht ein, dafs damit die herkömmliche Anlage unserer Kirchen umgestofsen und der Architektur ein beengender Zwang auferlegt werde. Abgesehen davon, dafs die letzten Jahrhunderte eine Menge derartiger Kirchen uns überliefert haben, die nur auf Grund des Bedürfnisses so und nicht anders entstanden sind, bietet das Mittelalter gerade aus Zeiten und Gegenden, wo mit grofser Volkszahl zu rechnen war, eine Fülle von Beispielen, die den Beweis liefern, wie sehr man es allzeit verstanden hat, dem Bedürfnifs entgegen zu kommen und Lösungen von vollendet künstlerischer und zugleich zweckdienlicher Art zu schaffen.

Die einschiffige Anlage will mir darum für die Pfarrkirche am geeignetsten erscheinen. Die frühgothische wie die hochgothische Zeit haben, namentlich im westlichen und mittägigen Theil von Frankreich[1]) und in den volkreichen Städten von Spanien[2]), eine Reihe der herrlichsten Kirchenbauten aufzuweisen, welche nicht genug als Vorbilder dieser Art empfohlen werden können. Man ist dabei nicht auf die einfache Halle beschränkt; unter Umständen ist auch eine Anlage zulässig, wo der weite Mittelraum von schmalen Seitengängen begleitet ist. Die vorzüglichste Lösung dürfte aber in einer Halle gefunden werden, an deren Seiten innerhalb der hereingezogenen Streben Kapellen angelegt sind. Damit ist der Privatandacht ihr Recht gewahrt: die Kirche erhält neben ihrem weiten Mittelraum ansprechende Gebetswinkel, die zur Pflege besonderer Andacht sich vortrefflich eignen. Wie vieler Kirchen alter Zeit erinnere ich mich, wo gerade der Gegensatz zwischen dem imposanten Hauptschiff und den stillen Andachtsstätten zu Seiten so stimmungsvoll wirkt. Keine Stilrichtung findet an einer solchen Anlage ein Hindernifs. Die Bauten alter Zeit enthalten die deutlichsten Fingerzeige, wie Fälle derart zu lösen sind.[3]) (Vgl. Abb. S. 157/158.) Schreckte man doch nicht davor zurück, dem Schiffraum z. B. in Albi die gewaltige Spannweite von 25 m zu geben. Wir dürfen uns mit viel weniger begnügen und haben dabei tektonische Hilfsmittel zur Verfügung, wie sie die Alten nicht hatten. Weder archäologische, noch bautechnische oder ästhetische Gründe können daher den von mir gemachten Vorschlag entkräften. Bezüglich der ästhetischen Seite der Frage sei übrigens noch ein Wort angebracht. Viele unserer neuen Kirchenbauten wirken von aufsen in der Masse und in der Silhouette ganz gut: manches Stadtbild hat durch kirchliche Neubauten schon erheblich gewonnen. Tritt man in die Kirche ein, so harrt unserer zumeist eine Enttäuschung: die Raumwirkung ist klein; die Verhältnisse sind unbefriedigend; die Formengebung ist ängstlich, und der Gesammteindruck modern, unbefriedigend. Woher kommt

[1]) Vgl. Dehio u. v. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, 1887. Kap. 6, S. 321—31, wo zum erstenmal dieser so wichtigen Anordnung gebührend Rechnung getragen wird.

[2]) Vgl. G. E. Street, Gothic Architecture in Spain, 2. ed. 1868. Dazu die „Reise-Mittheilungen aus Spanien" von J. Graus im Grazer „Kirchenschmuck" 1887 u. 1888.

[3]) Zum Beleg gebe ich hier zwei Beispiele aus älterer Zeit, wovon das eine, Perpignan, der Hochgothik, Santa Cruz zu Valencia, der Spätgothik, San Juan ebendas. der Zeit des XVI. Jahrhunderts angehört. Die Verlagshandlung „Styria" in Graz hat die bezüglichen Grundrifs-Abbildungen aus dem „Kirchenschmuck" mit dankenswerther Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt. Daneben theile ich zwei Beispiele der Neuzeit mit: die von Hauberisser 1880 begonnene gothische Herz-Jesukirche in Graz (Steiermark), von der wir den Grundrifs gleichfalls der Güte des genannten Verlages verdanken, und einen von Ludwig Becker in Mainz kürzlich gefertigten Entwurf in den Formen rheinischer Uebergangsarchitektur.

Digitized by Google

dies? Nicht von der Neuheit der ganzen Erscheinung: keineswegs; wohl aber von der ungenugenden Gestaltung des Raumes. Es fehlt durchweg ein Zug der Gröfse: man untertheilt einen Raum mit Stutzen, die im Interesse einer grofsen Innenwirkung besser weggeblieben waren; Glieder und Ornamente werden entsprechend klein, oder, richtiger gesagt, schwachlich, und der unbefriedigende Eindruck ist unvermeidlich. Halt man den Raum zusammen, so ist man von selbst auf dem Weg, die Gröfse der Wirkung zu wahren: kleine Nebenräume geben dann malerische Abwechselung, günstige Schattenwirkung und den geeigneten Mafsstab zur Beurtheilung des Hauptraumes. Die moderne Kirchenbaukunst kann darum nur gut thun, das bezeichnete Motiv aufzugreifen und es eingehend zu verarbeiten. Des Erfolges möchte ich nach allen Beziehungen sicher sein.

Mainz. Friedrich Schneider.

Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen.

I.

In jedem auch nur etwas architektonisch gegliederten Bau bringen Licht und Schatten vielfache Farbentöne hervor, wodurch die verschiedenen Theile der Anlage an Bedeutung gewinnen oder verlieren. Stark hervortretende Gesimse oder profilirte Pfeilermassen verdanken ihre ästhetische Wirkung dem Wechsel von grösserer und geringerer Helligkeit. Durch Licht und Schatten helfen sie dem Auge, die Höhe, Länge und Breite eines Raumes zu schätzen, und die einzelnen Bautheile in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung leicht zu erkennen.

Der erste Zweck bei Ausmalung einer Kirche muss daher immer darauf hinzielen, die Architektur derselben klarer hervortreten zu lassen. Ueberall, wo diese Hauptaufgabe nicht streng, mit bewufster Absichtlichkeit festgehalten wird, giebt es Disharmonien zwischen dem Bau und der ihm gleichsam als Kleid dienenden Farbe.

Das zweite Hauptgesetz bei Ausmalung einer Kirche mufs verlangen, dafs helle Stellen lichtere Farben, schattige hingegen dunkelere Töne erhalten.

An dritter Stelle dürften wohl die Regeln der alten Herolde auch hier als mafsgebend anzusehen sein. Sie verlangten bei Ausmalung der Wappen, dafs für gewöhnlich vier Farben herrschen sollten, die sie in zwei Gruppen trennten. Auf die eine Seite stellten sie die Metalle: Gold oder Silber, wofür Gelb und Weifs eintreten konnten, auf die andere: Roth und Blau, welche als eigentliche „Farben" galten. In einen roth oder blau grundirten Schild setzten sie demnach einen goldenen oder silbernen Löwen, dagegen auf einen goldenen oder silbernen Grund eine blaue oder rothe Figur. So viel als möglich, mufsten Metall und Hauptfarben abwechseln. Als Farben zweiten Ranges, die seltener Anwendung fanden, verwandten sie Schwarz, Grün, Violett und Braun.

Weil der Meister, dem die Ausmalung einer Kirche übertragen ist, sich entweder darauf beschränkt, nur verschiedene Farben und Teppichmuster anzubringen, oder, weitergehend, auch Bilder zu malen unternimmt, ergeben sich zwei Systeme, ein einfacheres, dekoratives und ein reicheres, figurales.

I. Dekorative Ausmalung.

In den meisten Kirchen tritt der erste obengenannte Zweck, die architektonischen Glieder heranwachsen zu lassen, schon in die Erscheinung durch den Farbengegensatz, welcher sich aus dem Baumaterial ergiebt. Die tragenden Glieder, also die Pfeiler, Säulen, Pfosten und Gurten, sowie die Bogen, Fenstereinfassungen und Gesimse sind häufig aus bessern und sorgfältiger bearbeiteten Hausteinen hergestellt als die zwischen ihnen aufgeschichteten oder aufgemauerten Flächen und Gewölbekappen. Das Material gibt also schon an sich einen Farbengegensatz, der um so stärker wird, wenn nur die eigentlichen Mauerflächen und Gewölbe verputzt sind.

Im Xantener Victors-Dome stützte die alte Bemalung der gothischen Theile sich hauptsächlich auf den Unterschied des verwendeten Materials. Die Pfeiler, Pfosten und Gesimse sammt den Gewölberippen hatte man aus gutem Haustein gemeifselt, während die Füllungsmauern im Innern aus Tuff oder Ziegel bestanden. Alle tragenden Glieder, die Pfeiler, Fensterpfosten und Bogen erhielten eine dunkelgraue, aus Umbra

mit Weifs gemischte Farbe. In den Gesimsen und Kapitälen trug ein schwarzblauer Grund das vergoldete Blattwerk. Er umsäumte auch die Schlufssteine, welche bunte Figuren enthielten oder mit vergoldetem Laubwerk geziert waren. Gewölbekappen und Wände blieben weifs getüncht. Nur auf einzelnen Flächen hat man unbedeutende Spuren von Wandmalereien entdeckt, welche die Stelle von Erinnerungssteinen oder Votivbildern vertraten. Als es sich um einen neuen Anstrich handelte, wurde vorgeschlagen, hellere graue Töne an die Stelle der alten, angeblich zu dunkelen zu setzen, statt des schwarzblauen Hintergrundes dem Blattwerk einen solchen von hellrother Farbe zu geben, und ähnliche vorgebliche Verbesserungen zu unternehmen. Zur Probe sind in der That einzelne Säulen und Gesimse nach der gewünschten neuen Art angestrichen worden. Alle einigten sich aber bald dahin, dafs der kraftige alte Ton die wesentlichen Bautheile am schönsten aus und neben den weifsen Wandflächen hervorwachsen lasse. Heute ist das Innere mit den einfachsten Mitteln, aber im engsten Anschlufs an das Alte in gelungener Weise würdig hergestellt.

Die um das Jahr 1532 dekorirte Sakristei der vorgenannten Victorskirche zeigt, wie das eben beschriebene System zu reicherer Wirkung entwickelt werden kann. Ihre Gewölberippen sind in demselben grauen Ton gehalten, der auch in der Kirche für die Hauptglieder in Anwendung kam. Sie schneiden sich in buntbemalten Schlufssteinen und enden auf der Mauer in einem aufgemalten Viereck, das einen grofsen Haustein nachahmt, aus dem die Rippen sich herauslösen. Aus den Ecken der Gewölbekappen steigt Rankwerk mit Blumen auf.[1]

Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn macht die um 1450 ausgemalte Kapelle des Herzogs von Burgund in Antwerpen. Die Seitenflächen, womit ihre bunten Rippen aus den Kappen hervortreten, erhielten rothe Farbe, dann folgt eine dunkelblaue Kehle und ein vergoldeter Birnstab. Aehnlich sind die Schlufssteine behandelt. Gewölbe und Wandflachen tragen auf weifsem Grund feines goldenes Rankenwerk, worin einige bunte Wappen hängen. Ein bis auf Manneshöhe reichender, in bunten Farben gemalter Teppich versieht die Stelle eines kraftigen Sockels.[2]

Das glänzendste Beispiel rein dekorativer Polychromie findet sich in der Pariser Sainte Chapelle, jenem Juwel der französischen Gothik. Ueber ihre blauen Gewölbekappen sind goldene Sterne gestreut; in den Gurten und Rippen sind die Stäbe golden, die schragen Flächen roth, die Hohlkehlen blau. Alle Wandflächen hat der Baumeister in grofse Fenster verwandelt, in deren Verglasung Blau vorherrscht. Pfosten und Mafswerk hat man mit violettem Caput mortuum, den äussersten Fensterstab grün angestrichen, beide Farben aber mit Gold gemustert. Von den drei verbundenen Diensten, welche je zwei Fenster scheiden und bis zum Gewölbe aufsteigen, haben die beiden äufsern einen goldenen Grund, während der mittlere entweder roth oder blau grundirt und reich ornamentirt ist. Unter den Fenstern ziehen sich zierliche Blendarkaden hin, deren vergoldete Säulchen und Bogen oben blaue Flächen umsäumen, tiefer nach unten dagegen ein roth, violett, gelb und grün zusammengesetztes Teppichmuster einschliefsen. Die Flachen und die tragenden Glieder sind also hier so voneinander geschieden, dafs erstere durchgangig blau, letztere golden und roth gefärbt erscheinen.

Die Maler unterscheiden warme und kalte Farben. Zu den warmen rechnen sie: Roth, Orange, Gelb, zu den kalten dagegen: Blau. Grün gehört, jenachdem Gelb oder Blau, — Violett, jenachdem Roth oder Blau vorwiegt, zu den warmen oder kalten Tönen. Grün und Violett haben die Aufgabe, zwischen den Hauptfarben als vermittelnde und beruhigende Uebergänge bescheiden sich einzuordnen.

Diese Farben sind nun in der Sainte Chapelle so vertheilt, dafs in den Flächen die kalten, in den tragenden Gliedern die warmen vorherrschen. Ueberdies stehen in den warmen Farben Roth und Gold sich fast immer so gegenuber, dafs sie abwechseln, wie die alten Heraldiker es verlangten. Das Gold wird auch bei Blau und Grün als Trennungsglied und innere Zierfarbe verwandt.

In Deutschland besafs man ein sehr lehrreiches, freilich viel einfacheres Beispiel solcher

[1] Nähere Nachrichten in Beissel „Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Victor zu Xanten" S. 105.

[2] Die grofse Publikation „Notice sur la chapelle de Bourgogne à Anvers" bietet trotz ihrer reich ausgeführten Farbentafeln keine befriedigende Anschauung von dem wirklichen Aussehen der Kapelle.

Ausmalung in der Abteikirche zu Werden. Es ist von Werth, darauf hinzuweisen, weil dort die kalte Farbe Blau, mit Gold vereint, die Dienste und Rippen bandartig umkleidete, demnach dem bei Besprechung der Sainte Chapelle Gesagten entgegenzustehen scheint, dafs nämlich die warme Farbenstimmung den tragenden Gliedern eigenthümlich sei und dafs bei diesen Blau nur vereinzelt zur Lockerung der warmen Masse verwandt werde.

Lohde beschreibt[1] die Ausmalung also: „Die Dienste waren blau und von goldenen Bändern spiralisch umwickelt bemalt, ihre Kapitelle zeigten vergoldete Blätter auf rothem Grunde, die Gewölberippen waren wie die Dienste blau mit goldenen Bändern umwickelt oder mit goldenen Sternen besäet gemalt. An den Simswerken erschienen die Farben Roth, Blau und Gold, die Leibungen der Triforien-Bogen zeigten gelbe Rankenverzierungen mit abwechselnd grünen und rothen Blättern, und in der Vierung war über den Pendentifs der Kuppel ein Fries gemalt, der grün und violett gemaltes Palmetten-ähnliches Laubwerk auf rothem Grunde zeigt."

Wände und Gewölbekappen waren gelblich weifs getüncht, in drei Nischen und in den vier Pendentifs der Kuppel hatte man auf blauem Grund sieben Heiligenbilder gemalt. Ob und in wie weit bunte Fenster ein Gleichgewicht herstellten, ist leider nicht mehr zu ermitteln.

Es ist bei Beurtheilung dieser Werdener Polychromie darauf zu achten, dafs die blauen und gelben (goldenen) Bänder (wie die in St. Gereon zu Köln bis vor Kurzem vollständig und in St. Aposteln dort ganz spärlich erhaltenen) erst am Schlusse des XVII. Jahrh. entstanden sind als eine Eigenthümlichkeit gerade dieser Zeit. Nur die anderen Dekorationsspuren zu Werden gehörten einer viel früheren Zeit (wohl dem Ausgang des XIII. Jahrh.) an. Weiterhin ist nicht zu übersehen, dafs es sich bei jeder Dekoration um den Gegensatz der architektonischen Glieder zur Fläche handelt. Gold und Blau wirkte also in der Werdener Kirche dunkel zum Weifs, die bandartig gold und blau umwundene Säule hob sich also nach Absicht des Malers farbig dunkel ab von der hellen Wand.

[1] Die Abteikirche zu Werden, Abdruck aus der „Zeitschrift für Bauwesen". Berlin 1857, Korn. S. 6 und Tafel 1.

Bei Restaurationen oder bei Ausmalung neuer Kirchen dürfte besonders in Fällen, wo geringere Mittel zur Verfügung stehen, nicht jene vielgestaltete, darum schwer nachzuahmende Polychromie der Sainte Chapelle, sondern die des Limburger Domes als Muster aufzustellen sein.

Der vielgliedrige Aufbau seiner Mittelschiffwände zerfällt in vier Regionen. In der untern trennen wuchtige Pfeiler die seitlichen Schiffe von dem Mittelraum. In jeder Travee stehen auf den beiden grofsen untersten schweren Bogen zwei Paare leichterer Bogen, wodurch die Empore mit dem Mittelschiff verbunden wird. Durch die dritte Region läuft eine Gallerie, die in jeder Travee 2.4 Bogen hat. In der obersten Reihe, neben den Gewölben, ist die Wand durch je zwei lange Fenster durchbrochen. Je drei lange Halbsäulen stehen vor jedem Pfeiler und verbinden die Gewölbe mit dem Kirchenboden.

In der Polychromie sind nun diese Halbsäulen in einfacher grauer Steinfarbe gehalten; ihre Pfeilermassen haben auf grauem Grund rothbraune Fugenschnitte. Die Mauerflächen sind meist röthlich-weifs, also etwas heller als die Pfeiler. Sowohl die Saulen in der Empore der zweiten Region als diejenigen der noch höher stehenden Gallerie, sowie manche Säulen neben den Oberfenstern sind aus schwarzem Stein. Die Bogen erhielten durch einfassende Musterung oder kräftigere Farbe mehr Bedeutung. Oft sind sie oder ihre Muster durch Streifen umsaumt, die rothen, oder gelben und rothen Anstrich bekamen. Die drei Horizontalgesimse, welche die vier Regionen des Aufbaues trennen, sind in ihrem untern Theile roth, im mittlern gelb, im obern blau; doch herrscht Gelb vor, weil die neben ihr liegende rothe und blaue Farbe wenig sichtbare Fläche behält und fast nur als Einfassung auftritt. Zwischen den grünlich-weifsen Gewölbekappen gehen meist bunt bemalte Gurten, Rippen und Schlufssteine hindurch. Einige Quergurten blieben freilich grau, wie die Dienste, die meisten haben rothe und gelbe, oder gelbe, graublaue, rothe und gelbe Streifen. Zwischen diesen Farbstreifen laufen dünne weifse Trennungsstriche. Eine mehr in's Einzelne gehende Beschreibung wurde schwer verständlich und ermüdend sein.

Versuchen wir den Gesammteindruck zu schildern. Das Auge findet in der untersten

Digitized by Google

Region auf schweren Baugliedern einfache Farben, nämlich eine graue Einfassung der hellen, röthlichen Mauerfläche. In der zweiten Region, wo die Emporen sich öffnen, ist die Einfachheit des Unterbaues durch reiche Gliederung der Säulen und Bogen gebrochen. Vergoldete Kapitale tragen reich bemalte Bogen und Rundstäbe. Zwischen letztern und dem bunten Gesimse sind in den Bogenzwickeln einfache Malereien auf blauem Grund angebracht. Die Farben Schwarz, Roth, Gelb, Blau herrschen. Der Reichthum dieser zweiten Region klingt in der dritten Region, in dem Triforium, aus, dessen reiche architektonische Gliederung durch die Farbengebung hervorgehoben ist. Ein starker Blatterfries schliefst unter den Oberfenstern den aus der zweiten und dritten Region bestehenden, reichen mittlern Theil ab. Höher, in der vierten Region, um die Oberfenster und in den Gewölben, ist alles wiederum einfacher. Nur die Fenstereinfassungen, Gurten, Rippen und Schlufssteine treten durch Bemalung hervor. Die reichere zweite und dritte Region ist von den einfachern, der untern und obern, gleichsam eingefafst. So erscheint das Ganze wie ein dreitheiliges Band, dessen schönere Mitte durch anspruchslosere Umrandung doppelt wirksam wird.

Man mufs die ausgiebige Bemalung der neuen Marienkirche zu Sittard bei Maastricht, worin die Motive des Limburger Domes nicht ohne Gluck nachgeahmt sind, genau studieren, um zu erkennen, wie viel Beschränkung und weise Sparsamkeit nöthig ist, damit das Gesammtbild nicht zu bunt, und der Eindruck nicht zu unruhig werde.

Fafst man das Gesagte zusammen, um eine methodische Stufenleiter der dekorativen Ausmalungsarten aufzustellen, so erhalt man folgende Behandlungsweisen:

1. Zwei Töne einer Farbe sind so über das ganze Innere vertheilt, dafs die tragenden Glieder kraftiger aus den Mauerflachen hervortreten.

2. Die Mauerflächen erhalten durch einfache Striche die Gestalt sorgfältig geschichteter Hausteine; in den Kapitalen wird das Blattwerk vergoldet und durch rothen oder dunkeln Grund gehoben.

3. Die Gesimse, Säulen, Rippen, Bogen und Fensterumrahmungen werden bunt. Die Kappen und Mauerflächen bleiben einfach.

4. Die Gewölbekappen erhalten einfaches Rankenwerk. Dasselbe kann auch auf die Mauerflächen vertheilt werden. Unten bildet ein kraftiges Teppichmuster den Sockel. Der einfache Anstrich herrscht vor.

In allen diesen vier Fallen wird als Ziel festgehalten, die konstruktiven Glieder sollen dunkel zur hellen Flache stehen, so dafs bei reicherer Ornamentation die Verzierung doch der Grundfarbe den meisten Raum lafst. Durch die farbige Wirkung des Ornamentes soll der Kontrast der Grundtöne, welche die Architektur in Rahmen und Füllung, in konstruktive Glieder und zwischengespannte Flachen scheidet, nicht aufgehoben werden. Wie hell und dunkel der eine, so ist kalt und warm der andere malerische Kontrast.

Die richtige Verwendung dieser Kontraste ist die Grundbedingung jeder Wirkung; alle anderen malerischen Mittel sind ihnen unterzuordnen. Bei reicherer Dekoration ist der Gegensatz von warmen Grundfarben für die konstruktiven Glieder einerseits und des kalten Blau für die zwischengespannten Flächen andererseits die vorherrschende Regel.

5. Bei der reichsten dekorativen Ansmalung werden alle Flächen und Glieder bunt bemalt und mit Mustern mehr oder weniger verziert. Kalte Farben (besonders Blau) geben den Grundton für die Flächen; warme Farben, vor allem Roth und Gelb, heben die Baugliedер heraus. Gold vermittelt zwischen beiden und zieht sich gleich den Schlingpflanzen überall hin, indem es die Grundtöne mildert und bereichert, ohne deren gliedernde und trennende Bedeutung aufzuheben.

In dieser fünffachen Art kann sich der einfache Dekorationsmaler versuchen. Wie die Figurenmalerei eingreift, in wie weit sie die bis jetzt geschilderte Ausmalung beeinflufst, wird in einem folgenden Artikel darzuthun sein.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.
Keveiaer. Friedr. Stummel, Maler.

Digitized by Google

Martin Schongauer.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

Alle neueren Schriftsteller stimmen darin überein, dafs Martin Schongauer der hervorragendste deutsche Künstler des XV. Jahrhunderts auf dem Gebiet der zeichnenden Künste gewesen ist. Als solcher wurde er schon zu seinen Lebzeiten und im Anfang des XVI. Jahrhunderts betrachtet, wie aus den Berichten der Sachverständigen und aus der häufigen Nachbildung namentlich seiner Kupferstiche in dem letzten Viertel des XV. und dem ersten des XVI. Jahrhunderts durch die hervorragendsten Künstler unzweideutig hervorgeht. Wir wissen sogar aus dem Berichte von Vasari, dafs M. Angelo sich veranlafst fand, den grofsen Kupferstich Schongauers mit dem heil. Antonius in Farbe zu setzen, welches Gemälde sich noch jetzt in der Privatsammlung zu Paris beim Baron Triqueti erhalten hat.

Allem Anscheine nach war der Ruf des M. S. im XVII. und XVIII. Jahrhundert nicht gewachsen, und es blieb unserer Zeit und strengerer Kritik vorbehalten, in M. S. einen deutschen Meister ersten Ranges zu verehren, dessen nachgelassene Kunstwerke eine stets wachsende Verehrung in allen Kulturstaaten gefunden. Es ist deshalb motivirt, wenn unsere Zeitschrift eine Skizze des Lebens und der Kunstleistungen dieses hervorragenden Meisters vorlegt.

In Betreff der Herkunft Martin Schongauers, kurzweg Martin Schön, auch hübscher Martin, sowie il buon Martino in den Werken früherer Schriftsteller so benannt wegen seiner schönen Kunstprodukte, wissen wir, dafs sein Vater aus einer angesehenen Familie in Augsburg stammend, sich in Colmar niederliefs, und dort 1445 das Bürgerrecht erwarb. Aus diesem Datum hat man den Schlufs gezogen, dafs M. S. nicht früher als 1446 geboren sein könne, da in Archiven von Colmar wohl von der Erwerbung des Bürgerrechts seitens des Vaters, nicht aber des Sohnes Erwähnung geschieht. Dieser Schlufs erscheint mir nicht berechtigt, denn mit der Erwerbung des Bürgerrechts seitens des Vaters ging dasselbe doch wohl ohne Zweifel auf seine minorennen Kinder über. Man ist deshalb wohl befugt mit Harzem (in seinem Artikel über Zeitblom in Naumann's Archiv 1860) das Jahr 1440 als Geburtsjahr von M. S. anzunehmen. Mit dieser Annahme schwinden denn auch die Bedenken, die man gegen die Aussage L. Lombards erhoben hat, der 1564 an Vasari schreibt, dass M. S. Schuler des damals in Brüssel lebenden Rogier van der Weyden gewesen sei. Nun ist es wahrscheinlich, dafs M. S. zuerst Schüler des Malers Caspar Isemann gewesen, der seit 1436 Burger in Colmar war. Als er etwa 19 Jahre alt war, ging er auf die Wanderschaft nach Brüssel zu Rogier van der Weyden, dessen Behandlungs- und Anschauungsweise in mehreren seiner Werke unzweideutig zu erkennen ist, u. A. namentlich in der Madonna der St. Martinskirche zu Colmar, und in dem Kupferstich mit der Grablegung (Bartsch 18). Auf der Reise nach Brüssel oder auf der Rückkehr von dort scheint er auch Köln berührt zu haben, wo er die Gemälde der Meister Wilhelm und Stephan kennen lernte. Von der Reise zurückgekehrt gründete er in seiner Vaterstadt Colmar eine Maler- und Stecherwerkstätte, die zahlreich besucht wurde, was ihn aber nicht hinderte, in benachbarten Städten für Kirchen zu arbeiten. So erklärt es sich, dafs er in Breisach im Elsafs starb am 2. Februar 1491.

Wenn wir nun nach seinen Gemälden fragen, so ist die Anzahl derselben gegenwärtig sehr klein, obschon wir wissen, dafs er während seines ganzen Lebenslaufs mit Malen beschäftigt war; denn sein Landsmann und Zeitgenosse Wimpheling schreibt im Jahre 1505, dafs M. S.'s Gemälde (depictae tabulae) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Landern der Welt verkauft wurden. Jetzt können wir kaum ein Dutzend Tafelbilder als unzweifelhaft von ihm gemalt anführen, und nur ein einziges, die Madonna im Rosenhag der Kirche St. Martin in Colmar ist urkundlich beglaubigt. In Wien, Paris und München sind einzelne Bilder von ihm, so wie im Museum von Colmar mehrere, die auf Echtheit Anspruch machen können. In der Londoner National-Galerie wird ihm der „Tod Mariens" zugeschrieben. Dieses Bild stammt aus der Sammlung Beaucousin in Paris. Nach meiner Meinung ist es eine nicht bedeutende Kopie nach dem Kupferstiche Bartsch 33 mit einigen Variationen, und ist von späterem Datum. Janitschek in einer vortrefflichen Abhandlung über Martin Schön in Dohme's Geschichte der deutschen Kunst hält die Grablegung im Museum zu Colmar für echt, ich dagegen für eine Arbeit

Digitized by Google

nach dem Kupferstiche M. S.'s Bartsch 18, denn die Komposition und die Ausführung sind viel geringer wie der Kupferstich.

Wir müssen also fragen: Wo sind die vielen Gemälde Schongauers geblieben? Ohne Zweifel war der gröfsere Theil derselben für Kirchen und Klöster im Elsafs und in den angrenzenden Orten gemalt. Jetzt wissen wir, dafs im Elsafs bald nach dem Eintritt der sogen. Reformation ein gewaltiger Bildersturm stattgefunden hat und die aus den Kirchen gerissenen Bilder auf den öffentlichen Plätzen durch die fanatischen Banden verbrannt wurden, gerade so wie es 40 Jahre später in den Niederlanden und 240 Jahre später in der französischen Revolution geschah. Leider sind auch mehrere Kirchen, in denen sich Bilder von M. S. befanden, durch Feuer, andere durch Verfall zerstört worden.

Wenn wir demnach ein umfassendes Bild von der grofsen Kunst M. S.'s gewinnen wollen, so müssen wir seine Kupferstiche studiren, deren Anzahl von Bartsch auf 116 angegeben und in seinem Peintre Graveur Bd. 6 beschrieben werden. Von diesen sind 87 religiösen Inhalts. Wenn es auch unter denselben einige gibt, die nicht von M. S. selbst gestochen sind, wie schon vor 100 Jahren Heinecke bemerkt hat, so wie andere, deren Echtheit man bezweifeln darf, so bilden diese doch Ausnahmen. Bei der bei weitem gröfseren Anzahl derselben tritt uns der Meister mit allen seinen hervorragenden Eigenschaften lebendig entgegen.

Professor Lübke in Karlsruhe in seiner Kritik der Monographie M. S.'s des Herrn von Wurzbach sagt von den Kupferstichen M. S.'s: „Eine reiche Phantasie, die flüssige Leichtigkeit der Gestaltung, Adel und Innigkeit der Empfindung, zarte Holdseligkeit in der idyllischen, erschütternde Tiefe des Ausdrucks in den dramatischen Darstellungen charakterisiren ihn.“ Ich setze hinzu, dafs M. S. dieses Alles und auch das Grofsartigste erreicht auf die einfachste Art von der Welt, und dafs er in dieser Beziehung selbst A. Dürer übertrifft, in dessen Kupferstichen die materielle Arbeit nicht selten den seelischen Ausdruck überragt. Ferner bemerkt Lübke in Betreff des hl. „Antonius, von Dämonen geplagt“, (B. 47), gegenüber der Auffassung Wurzbachs, dafs der Heilige eine puppenartige Haltung!? habe, mit Recht, Wurzbach übersehe, dafs darauf gerade die vom Kunstler beabsichtigte Wirkung beruhe, und dafs der Künstler den von Dämonen geplagten Einsiedler nicht besser habe darstellen können. Ich bemerke noch dazu, dafs diese Versuchung, deren ich schon oben erwähnte, ein Meisterwerk in Betreff der Komposition, Erfindung und Darstellung ist, an dem wir sehen, dafs der Heilige trotz der Angriffe seitens scheufslicher thierähnlicher Gebilde, die aller Wahrscheinlichkeit nach die schlechten Leidenschaften versinnbilden sollen, durch Resignation Sieger über dieselben werden wird.

Die hier im Lichtdruck beigefügten etwas verkleinerten Nachbildungen nach M. S.'s Kupferstichen B. 3: die Verkündigung und B. 72: die Krönung der heil. Jungfrau führen uns Leistungen aus der Höhenperiode des Meisters vor. Es möchte nach meiner Meinung schwer halten, in der Geschichte der Malerei Darstellungen zu bezeichnen, welche die Verkündigung inniger, die Krönung der hl. Jungfrau grofsartiger und ebenso gut komponirt dargestellt haben. Es ist sehr zu bedauern, dafs die einzelnen Kupferstiche von M. S. so selten in guten Abdrücken zu erhalten sind, so dafs man z. B. 10 Mal einen guten Druck von A. Dürer findet, ehe man einen guten von M. S. antrifft. Die Folge davon ist, dafs man auch für einen der letzteren 10 Mal mehr bezahlen mufs als für einen der ersteren. Um wieviel mehr aber M. S. in den Kulturländern jetzt geschätzt wird, als noch vor 40 Jahren, geht daraus hervor, dafs man jetzt auf den Auktionen ein schönes Blatt 30 bis 50 Mal höher bezahlen mufs als damals. Das „Todesbett der hl. Maria“ B. 33 wurde vor zehn Jahren mit 9000 Mark verkauft.

Der Erfindung der Photographie ist es zu verdanken, dafs sämmtliche Blätter nach guten Drucken jetzt für 160 Mark zu haben sind mit Text von Duplessis. Ausgezeichnet sind die Originalstiche des Meisters in den Kupferstich-Kabineten von Berlin, Wien, Paris, London und Basel vertreten.

Eine Reihe von Kupferstichen M. S's. sind von ihm oder Andern überarbeitet, so namentlich B. 6, 16, 17, 30, 33, 53 und 72 und hat dadurch deren Charakter öfters wesentliche Einbufse erlitten. Endlich bemerke ich, dafs in den Museen von Basel, Berlin, Florenz, London und Wien sich Originalzeichnungen von M. S. befinden, aber keine von ihm bezeichneten.

Aachen. Dr. Sträter.

Digitized by Google

Ausgegründetes Steinbildwerk.

Mit Abbildung.

Danzig nimmt unter den an architektonisch-malerischer Schönheit hervorragenden Städten der norddeutschen Tiefebene eine bedeutsame Stelle ein: nicht mit Unrecht wird es gepriesen als das Nürnberg des Nordens. Mehr als die kirchlichen Bauwerke sind es die verschiedenen öffentlichen Gebäude, die stattlichen hauptsächlich dem XVI. und XVII. Jahrhundert angehörigen Bürgerhäuser, welche der Stadt ihr charakteristisches Gepräge verleihen. „Man findet", so sagt Lübke (Geschichte der Architektur, 6. Aufl. 1886, II. Bd. S. 496) „in den älteren Theilen der Stadt eine Menge reich geschmückter Façaden von durchaus mittelalterlichem Aufriſs, aber mit antikisirenden Pilasterstellungen dekorirt. Am Aeufseren dieser Häuser bilden eine Specialität Danzig's die sogen. Beischläge, breite Vorplätze vor den Façaden, die mit Ballustraden oder auch prächtigen Gittern eingefafst und mit Bänken versehen sind: als Ruheplätze in den Feierstunden. Leider mufsten diese für den Gesammtprospekt der Strafsen höchst wirkungsvollen Anlagen, wie in anderen Städten, so auch in Danzig, den Anforderungen des modernen Verkehrs immer häufiger zum Opfer fallen."

Dafs die Beischläge eine Spezialität Danzig's bilden, ist nun allerdings nicht ganz zutreffend, aber richtig ist es, dafs dieselben sich nirgendwo in solcher Schönheit und solchem Reichthum vorfinden wie in Danzig.

Die Bänke der Beischläge sind meist in Stein hergestellt: der üblichen Anlage nach stehen sie senkrecht zur Front des Hauses. Als das der Strafse zugewendete Stirnstück einer solchen Bank dürfte die mit dem Bilde des heil. Sebastianus geschmückte Platte zu erachten sein, welche sich gegenwärtig in dem städtischen Museum zu Danzig befindet und in nebenstehender Abbildung zur Darstellung gebracht ist. Ihrem ursprünglichen Zwecke mufs sie

---

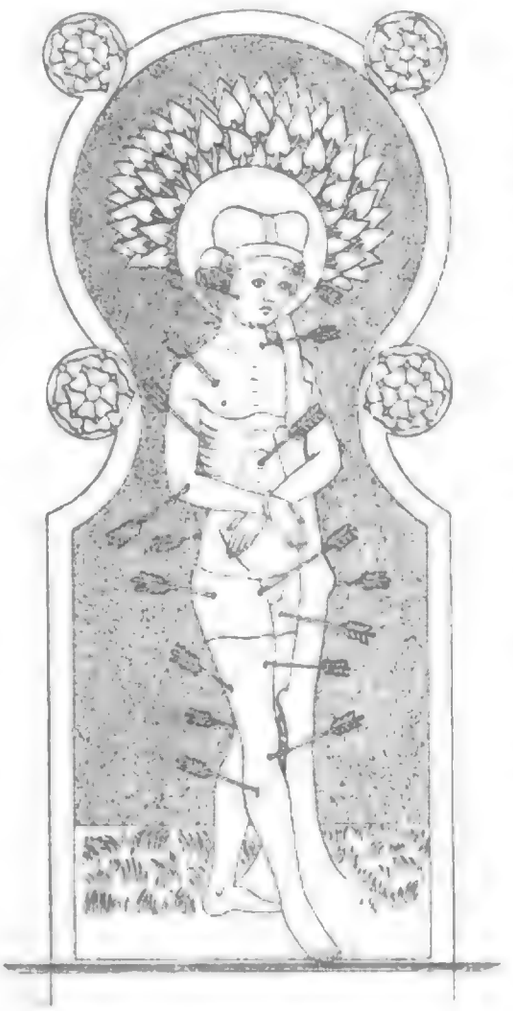
Obige Initiale D ist einem Psalterium entnommen, welches sich ehemals auf der Reichsabtei Werden befand und gegenwärtig in der Pfarrbibliothek dortselbst aufbewahrt wird. Die Pergamentblätter des stattlichen Bandes enthalten eine reiche Zahl von Intitialen in verschiedenartiger Ausführung und verschiedenen Gröfsen. Wir verzichten darauf, an dieser Stelle nähere Angaben über die Farben-Anordnung zu machen: wir denken die schönsten jener Initialen in dieser Zeitschrift mitzutheilen und wird es sich dabei vielleicht ermöglichen lassen, die eine oder andere als Farbendruck zu geben, da sonst doch kein ganz richtiges Bild gewonnen werden kann.

Wir haben von einer Wiedergabe auf photographischem Wege absehen müssen, weil die zarten, von dem vergilbten Pergament sich vielfach nur schwach abhebenden Linien nicht mit ausreichender Deutlichkeit zum Vorschein kommen: wir haben deshalb der allerdings mühsameren, aber gröfsere Klarheit gewährenden zeichnerischen Darstellung den Vorzug gegeben. Selbst ohne Zuhilfenahme der Farbe dürften diese flott entworfenen Buchstaben vielfacher Verwerthung fähig sein. Unsere Abbildung zeigt den Buchstaben in der halben natürlichen Gröfse.

Das Psalterium enthält keine Angabe darüber, wann und wo es geschrieben worden ist, gewährt also in Bezug auf die Entstehungszeit der Initialen keinen bestimmten Anhalt. Von der ehemaligen Abtei herrührend befindet sich aber auf der Pfarrbibliothek zu Werden noch ein Missale, welches in Schriftcharakter und Ausstattung mit dem Psalterium eine so nahe Verwandtschaft zeigt, dafs man wohl berechtigt ist, für beide Bücher den gleichen Ursprung anzunehmen. In seinem Schlufssatz enthält nun dieses Missale die Mittheilung, dafs es am 31. Juli des Jahres 1481 von Johannes Sensenschmidt im Kloster bei Babenberg (Bamberg) vollendet worden ist. Derselben Zeit wird also auch das Psalterium zuzuschreiben sein. Die Initialen desselben reihen sich also ebenso wie die des Missale zeitlich jenen des 9.—14. Jahrhunderts an, deren Veröffentlichung in dem ersten Heft dieser Zeitschrift (S. 47/48) in Aussicht gestellt worden ist. Bei den späterhin mitzutheilenden Initialen werden wir uns kurz auf die Angabe beschränken, ob dieselben dem Psalterium oder dem Missale entnommen sind.

indefs schon lange entfremdet gewesen sein, denn viele Jahre hindurch hat sie als Trottoirplatte gedient. Dem Umstand, dafs sie hierzu geeignet erschien — sie besteht aus Granit — ist ihre Erhaltung zu danken. Die Bildseite war nach unten gewendet und somit glücklicherweise keiner Beschädigung ausgesetzt. Bei einer Umlegung des Pflasters kam sie zum Vorschein und wurde in das städtische Museum überführt.

An ihrem jetzigen Aufstellungsorte ist die Platte mit dem unteren Ende in den Fufsboden eingelassen; die sichtbar verbleibende Höhe von 1,54 m entspricht somit nicht der ganzen Länge des Steines; seine Breite beträgt 0,65 m.



Unsere Abbildung ist nach einem Papierabdruck hergestellt, den Herr Baumeister Savels von Münster an Ort und Stelle genommen und bereitwillig zur Verfügung gestellt hat: sie zeigt das Bildwerk in einer Genauigkeit, welche eine besondere Beschreibung als unnöthig erscheinen lafst. Die Zeichnung, an welcher nur die gezwungene Stellung des linken Fufses etwas stört, ist edel, die ganze Darstellung vornehm; die geschickte Benutzung der Krone des Baumes, an dessen Stamm der Heilige gefesselt ist, zeugt von dem feinen Gefühl des Künstlers für die geschickte Ausnutzung der Flächen.

Mit einigen weiteren Worten mufs dagegen auf die Technik eingegangen werden, in welcher das Bildwerk zur Ausführung gebracht ist.

In zahlreichen Beispielen, namentlich an Grabsteinen steht uns jenes Verfahren vor Augen, welches darin besteht, die Linien der Zeichnung in den Stein einzugraben, so dafs das Bild also vertieft in der Fläche des Steines liegt. Auf einer wesentlich höheren Stufe steht jenes andere Verfahren, welches den ganzen Grund austieft, so dafs also die Darstellung erhaben über die Fläche des Steines hervortritt. Der Unterschied, welcher zwischen beiden Methoden obwaltet, erläutert sich am besten durch den Hinweis auf ein einfaches Beispiel: die Herstellung von Inschriften. Der ersteren Methode entspricht jene Schrift, welche in die Fläche des Steines hereingearbeitet wird, also in ihm vertieft liegt. Es ist dies das einfachste, billigste und deshalb auch zumeist angewendete Verfahren. Die zweite Methode ist schöner, aber ungleich mühsamer: sie besteht darin, nicht den einzelnen Buchstaben, sondern die ihn umgebende Fläche abzuarbeiten, so dafs die Schrift also auf dem vertieften Grund erhaben hervortritt. Man erkennt sofort die vollständige Verschiedenartigkeit dieser beiden Methoden: bei der einen ist die Arbeit entgegengesetzt der der anderen.

Bei den mittelalterlichen Messing-Grabplatten, welche sich namentlich im norddeutschen Tieflande noch in gröfserer Zahl erhalten haben, waltet der gleiche Unterschied ob. Der verstorbene Archivrath Lisch zu Schwerin, welchem das Verdienst gebührt, die reich verzierten Messing-Grabplatten jener Gegend in weiteren Kreisen zu verdienter Werthschätzung gebracht zu haben („Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters", Deutsches Kunstblatt 1851, Jahrgang 3 S. 366; Jahrbücher für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Jahrgang 12 S. 479 und Jahrgang 16 S. 303), nennt deshalb die Platten, auf welchen die Darstellungen nur in eingegrabenen Linien bestehen, „nach Art des Kupferstiches" gearbeitet, während er für die Platten mit ausgetieftem Grunde die Bezeichnung „Messingschnitt" gewählt hat.

Ob dieselbe vollständig zutrifft, mag dahingestellt bleiben; auch darin geht Lisch offenbar zu weit, wenn er annimmt, dafs die Gravirmethode den Anlafs zur Erfindung des Kupferstiches gegeben habe, und der Messingschnitt der Vorläufer des Holzschnittes gewesen sei. Der scharfe Widerspruch aber, welchen Kugler der von Lisch gemachten Unterscheidung entgegengesetzt hat, erscheint gleichwohl wenig begründet. Es sind eben zwei grundverschiedene Methoden und daran ändert auch der Umstand nichts, dafs bei reichverzierten nach der Methode des Ausgründens hergestellten Platten, namentlich bei der Ausarbeitung der figürlichen Darstellungen, das Gravirverfahren zu Hülfe genommen wird, also beide Methoden zusammen zur Anwendung kommen, indem die durch das Ausgründen hochgearbeiteten Theile mittels eingravirter Linien eine weitere Ausbildung erhalten.

Dieser Art gehört unser Bildwerk an. Erhaben tritt dasselbe aus dem etwa 2—3 mm tief zurückgearbeiteten Grunde heraus: seine weitere Durchbildung erhält es dann durch die Linien, welche in das erhaben vortretende Bild eingeritzt sind. Daneben macht sich, so z. B. an den Rippen, eine allerdings nur ganz leise Spur von Reliefirung bemerkbar, in ähnlicher Weise wie sich dies an dem auf Tafel III dieser Zeitschrift durch Herrn Domkapitular Schnütgen mitgetheilten Bucheinband zeigt.

Wie sich nirgendwo auf engem Raume so viele Messingplatten edelster Arbeit finden, wie in den Ostseeländern, so besitzt auch keine Gegend einen solchen Reichthum von Steingrabplatten in der besprochenen Technik: die Fufsböden der Kirchen sind bedeckt mit Grabsteinen dieser Art. Weitaus überwiegen allerdings solche, deren Verzierung nur in eingeritzten Linien besteht: die reichste und oft hoch künstlerische Ausbildung aber zeigen jene selteneren Platten, welche in der Technik unseres Bildwerkes hergestellt sind. Wie schon Lisch richtig bemerkt, finden sich in jenen Gegenden kaum irgendwelche Spuren frühmittelalterlicher Plastik. Es mag dies auf den Mangel eines für die bildhauerische Bearbeitung geeigneten Steinmaterials zurückzuführen sein; wenigstens weist darauf der Umstand hin, dafs neben den in jenen Gegenden zu Ausgang des Mittelalters in so reicher Zahl auftretenden Holzbildwerken und Holzschnitzereien die Behandlung des Steines in ebenen Flächen nicht nur bei Grabsteinen, für welche im Hinblick auf ihre Lage im Fufsboden diese Technik als die natürliche erscheint, sondern wie unser Bildwerk zeigt, auch bei aufrecht stehenden, also für plastisch bildnerischen Schmuck wohl geeigneten Gegenständen beibehalten wurde.

Ueber die sonstige Behandlung, welche dem Stein gegeben ist, mufs noch bemerkt werden, dafs die vordere, das Bild zeigende Ebene glatt geschliffen, die rückliegende — in unserer Abbildung punktirte — Fläche dagegen rauh gehalten ist. So einfach die Arbeit ist, so schön ist ihre Wirkung: je nach der Stellung, welche der Beschauer einnimmt, hebt sich, ähnlich wie bei einem Damastgewebe, bald die Figur hell ab von dem dunkeln Hintergrunde, bald tritt sie dunkel zurück gegen den hellleuchtenden Hintergrund; der Reiz wird noch erhöht durch die warme Farbe des Steines, welche dem Fleischtone ziemlich nahe kommt.

Auf die Frage, welcher Zeit das Bildwerk angehört, läfst sich eine bestimmte Antwort nicht geben: man wird aber nicht wesentlich fehl gehen, wenn man seine Entstehung in die Zeit um oder auch noch etwas vor 1500 setzt. Es zeigt, wie die Profankunst damals noch beherrscht wurde von religiösen Motiven; es ist zugleich eines der schönsten und ansprechendsten Beispiele einer Technik, welche künstlerisch Schönes mit den bescheidensten Mitteln zu erreichen vermag, und nach mehr als einer Richtung hin einer Wiederbelebung in gröfserem Umfange werth erscheint. Vielfacher Verwendung ist sie fähig, wenn es sich darum handelt, besonders hervorragende Stellen, denen einen reicheren bildnerischen Schmuck zu geben, die Mittel fehlen, in angemessener Weise zu verzieren. So z. B. die Bogenfelder über den Thüreingängen. Wird dabei der ausgegrabene Grund mit irgend einem dunkeln oder farbigen Kitt ausgefüllt, so läfst sich eine Wirkung erzielen, welche der einer reichen Reliefdarstellung nicht nachsteht. Was Herr Schnütgen in dem oben angezogenen Artikel der dort besprochenen Technik der Metallverzierung nachrühmt, trifft in demselben Umfange die gleichartige Technik in ihrer Anwendung auf

den Stein. Weder in Bezug auf Material noch auf Ausführung erfordert sie grofse Kosten, noch bedingt sie eine besondere Geschicklichkeit. „Strenge Eintheilung und gute Zeichnung, einige Fertigkeit in der Handhabung des Meifsels und Grabstichels auch zur Erreichung breiterer und kraftigerer Linien reichen schon hin, um eine befriedigende Leistung zu erzielen."

Münster. W. Effmann.

Kleinere Beiträge.

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.

II.

Man hat vielfach die Ansicht äufsern hören, die gegenwartige Münchener Ausstellung werde den Sieg des Rococo bezeichnen und das Aeufsere der Ausstellungsbauten tritt dieser Ansicht unterstutzend zur Seite. Und doch sind wir noch keineswegs so weit, wenn wir überhaupt jemals wieder dahin gelangen, dafs das Rococo die gleiche Macht entfaltet, wie es in den letzten Jahrzehnten die Renaissance gethan hat; denn das unterliegt doch wohl keinem Zweifel, dafs die Renaissance, namentlich in ihrem deutschen Gewande, im Inland eine fast unangefochtene Herrschaft ausgeübt hat, die kirchliche Kunst ausgenommen. Diese Herrschaft behauptet die deutsche Renaissance auch jetzt noch. Als Mafsstab für die Beurtheilung der Stilrichtung, in der wir uns bewegen, kann am besten das dienen, was unserm Daheim seinen Charakter verleiht, das Mobiliar; wer dasselbe allerdings nach dem beurtheilen wollte, was mehrere bedeutende Münchener Firmen ausgestellt haben, der käme freilich leicht zu dem Glauben, dafs die Renaissance eine abgethane Sache sei. Der Schlufs ist aber falsch, selbst wenn man die grofse Menge einzelner Möbel, welche die Dutzende von Kleinmeistern zur Ausstellung gebracht haben, aufser Acht lassen will, — Meister, die durchweg auf dem Boden der Renaissance stehen. Man mufs nur wissen, dafs all' jene grösseren Geschäfte mit der Vorführung des Rococo ihre Beherrschung auch dieses Stils an den Tag legen wollten, — dafs sie sonst vorwiegend in den älteren, solideren Stilarten arbeiten, — dafs einer unter ihnen, und zwar der gläubigste Anhänger des Rococo, den besten gothischen Altar ausgestellt hat. Die Möbel von aufserhalb München sind fast nur in Renaissance gehalten, — ein weiterer Beweis dafür, dafs die Herrschaft dieses Stils noch weithin anerkannt wird. Aehnlich verhalt es sich mit den Arbeiten in Metall, Glas, Leder etc., mit Geweben und Stickereien, — freilich nicht ohne Ausnahmen. Zu letzteren gehören namentlich Arbeiten aus Bronze und Porzellan, — Materialien, die ihrer Natur nach sich besonders leicht dem flüchtigen Rocaille-Ornament anbequemen; in beiden Materialien ist Berlin grofs, namentlich aber in Porzellan. Die Königl. Porzellan-Manufaktur hat in den letzten Jahren unter sehr tüchtiger technischer und künstlerischer Leitung eine Höhe erklommen, die auf der Ausstellung zu aller Welt Ueberraschung selbst die altberühmte Meifsener Fabrik in den Schatten stellt, sowohl hinsichtlich der Modellirung, wie der Bemalung. — Trotz den verschiedenen Stilexperimenten, wie sie durch Mode und Neuerungssucht veranlafst werden, stehen wir also noch viel mehr auf dem Boden des sogen. „nationalen Stils" der deutschen Renaissance als Manche glauben wollen. Das Schlagwort „nationaler Stil" ist doch etwas mehr als blofse Schale; wenn der Kern ein ganz ungesunder wäre, hatte die Schale längst dem Druck der Mode nachgegeben. Das deutsche Wohnzimmer, das schon zur Zeit des gothischen Stils den soliden, dauerhaften Charakter angenommen hatte, den es als Mittelpunkt häuslichen Lebens beibehielt, bis der „französische" Salon mit seinem Schnörkelwerk importirt wurde, — das deutsche Wohnzimmer wird zu seiner richtigen, dem deutschen Gemuth entsprechenden Ausgestaltung stets wieder auf jene Formen zurückgreifen, in die es sich am Schlusse des Mittelalters kleidete und die nach Ablauf desselben ihre weitere Ausgestaltung erhielten.

Drei Bauernstuben, aus dem Berchtesgadener Gebiet, aus dem Elsafs und aus Nordfriesland, sind als charakteristische Vertreter nationaler Typen auf der Ausstellung; Wohlstand, Verkehr mit der übrigen Welt, Kunstsinn, wie sie sich in diesen drei Beispielen verschieden aussprechen, kennzeichnen schlagend die Verschiedenheit der Bewohner des abgeschlossenen Hochgebirgsthals von jenen der fruchtbaren Rheinebene oder der nicht minder fruchtbaren Westkuste von Schleswig. Die Fensterecke, die ja neben dem Ofen zumeist den Mittelpunkt des häuslichen Lebens ausmacht, ist hier schon mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt; mit der Zeit bildet sie sich zum Erker aus, und es ist kaum ein Renaissance-Zimmer auf der Ausstellung, das sich nicht dieses malerischen Motivs mit mehr oder weniger Glück bedient hatte.

Für die Behandlung im Einzelnen ist der starke Zug nach reicherem Wechsel in der Farbe höchst bezeichnend, ein Zug, der nicht durch das Mobiliar allein, sondern durch das ganze Kunstgewerbe unserer Tage wie ein rother Faden hindurchgeht. Das Bedurfnifs nach Farbe ist entschieden sehr gestiegen; ihm verdanken wir die Wiederaufnahme polychromer Plastik, die bunte Bemalung von Schmiedeisenarbeiten, die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien an demselben Gegenstand u. s. w. Wenn dieses Farbenbedurfnifs auch hin und wieder Auswüchse — wie mit Blumen bemalte Kuhglocken und Schiefertafeln (!) — gezeitigt, so darf man nicht vergessen, dafs jede aus innerm Bedurfnifs heraus entwickelte Neuerung anfangs über das Ziel hinausgeht und erst nach Absolvirung der Kinderkrankheiten auf den richtigen Weg gelangt. Im Mobiliar aufsert sich diese Sucht nach Farbenwechsel am geläutertsten durch die Anwendung verschiedener naturfarbiger Hölzer; weiter gehen schon — aber immer noch innerhalb der Grenzen des Schönen — die mehrfarbigen Intarsien, bei denen zum Theil auch gefarbtes Holz, bisweilen unter Beigabe von Perlmutter, Elfenbein, Metall zur Verwendung kam. Beispiele der ersteren Art bieten vorwiegend Arbeiten aus München und Bayern überhaupt, während in der Rheinpfalz und Baden eine besondere Vorliebe für bunte Intarsien — nicht selten gar als Reliefintarsien behandelt — vorhanden zu sein scheint. In der Metalltechnik macht sich das Verlangen nach Farbenwechsel nicht allein durch partielle Versilberung, Vergoldung etc. Luft, sondern namentlich auch dadurch, dafs dasselbe — abgesehen vom Email — mit anderen Materialien kombinirt wird. Geweihe oder Gemshörner mit Bronze oder Eisen zu Lustern und Leuchtern verbunden, sind ebenso wenig mehr selten wie die in Gold und Silber gefafsten Straufsen- und Kasuar-Eier, Kokosnusse, Muscheln, oder die mit Messing garnirten Majoliken u. s. w. Es ist nicht immer leicht, diese verschiedenartigen Materialien harmonisch miteinander zu verbinden und nur zu häufig fehlt es an den die oft starken Kontraste der Farbe vermittelnden Uebergängen; besonders bedauerlich steht es in dieser Beziehung mit der kirchlichen Kunst, weniger da, wo die Malerei selbständig auftritt — wie bei den Glasgemälden — oder wo der Farbenwechsel überhaupt das Mafsgebende ist — wie bei den Paramenten — als vielmehr dort, wo die Farbe als scheinbar nebensächliches Hulfsmittel zur Erhohung der Klarheit der Formen, beigezogen wird, wie bei der Bemalung der Altarfiguren. — In unserem nachsten Artikel, welcher sich in umfassender Weise mit der kirchlichen Kunst beschäftigen wird, soll auf diesen wunden Punkt ganz besonders hingewiesen werden.

München. Professor L. Gmelin.

Die Krypta der St. Quirinuskirche in Neufs

soll, nachdem ihre bauliche Herstellung erfolgt ist, mit einer stilgerechten Beflurung versehen und mit einfachen Wandmalereien geschmückt werden. Nach dem Vorbilde des für die Krypta des Bonner Münsters im vorigen Jahre gewonnenen mustergultigen Belages soll das Langhaus ausschliefslich in Thonplatten-Mosaik ausgestattet werden. Die Achsen der Pfeiler und Säulen bilden naturgemäfs die Einfassung der einzelnen Felder, die mit ganz einfachen aber abwechselnden geometrischen Musterungen in höchstens drei Farben ausgefüllt werden sollen. Der Chor soll aufser diesen auch noch einige figürliche Musterungen aufnehmen, die in Stiftenmosaik herzustellen sind und natursymbolische Darstellungen aufweisen, wie sie sich für den Fufsboden, zumal in der Krypta, eignen. Vielleicht reichen die Mittel hin, um die Zeichen des Thierkreises hier anzubringen, die aber von einer durchaus geschickten Hand zu zeichnen sein würden. Die sehr grofse und für die hier

erforderlichen Farbentöne nahezu gleichmäfsige Härte dieses gefritteten Materiales, seine Wärme und seine verhältnifsmäfsige Wohlfeilheit geben ihm vor jedem andern, namentlich vor dem Marmor, den Vorzug. Die früher so schwierige Frage einer zumal für romanische Kirchen passenden stilgemäfsen Beplattung ist durch die Verwendung und Behandlung dieses Materials ihrer Lösung näher gerückt.

Die Dekoration der Wände soll entsprechend dem Ernste des Raumes und den vorhandenen Mitteln ganz einfach gehalten werden unter Beschränkung auf ornamentale Musterungen an den Würfelkapitellen, an den Gurten und Rippen resp. Nähten. Die Säulen sollen in einem Tone gestrichen und figürliche Darstellungen auch im Chor ganz ausgeschlossen werden. Auf die richtige Wahl und harmonische Zusammenstellung der Farben kommt hier also Alles an, zumal die Verwendung des Goldes eine sehr sparliche sein wird. — Bei dieser ganzen Ausstattung ist bereits Rücksicht zu nehmen auf diejenige der herrlichen Kirche selber, die ernstlichst in Aussicht genommen ist und dieselbe hoffentlich einigermafsen entschädigen wird für all die Mifshandlungen, die sie, zumal in den vorletzten Jahrzehnten, erfahren hat. Dafs die zahlreichen Reste prächtiger Wandmalereien aus der Uebergangsperiode, anstatt sorgsamst erhalten und als Vorbilder für die weitere Dekoration auf's gewissenhafteste verwendet zu werden, mit roher Hand auf immer vernichtet sind, kann nicht ohne Schmerz und Entrüstung erwähnt werden. In dem Skizzenbuche eines damals noch sehr jungen Malers haben sich von dem einen und anderen Motive die farbigen Abbildungen erhalten, und hoffentlich gelingt es, dieselben in unserer Zeitschrift später zum Gemeingute zu machen. σ.

Die St. Bernulphusgilde

hat sich schon seit einer Reihe von Jahren in Holland die Pflege und Förderung der christlichen, insbesondere der mittelalterlichen Kunst angelegen sein lassen, wie die St. Lukasgilde in Belgien. Beide, grofsentheils Priester als Mitglieder zahlende Vereine, veröffentlichen von Jahr zu Jahr Berichte über ihre Thätigkeit und ihre Erfolge.

Der so eben erschienene Jahresbericht der St. Bernulphusgilde für 1887, ein schön ausgestattetes, 42 Quartseiten befassendes Heft, enthält aufser dem Berichte oben gedachter Art einen solchen über einen Ausflug der Gilde nach der Stadt Haarlem, deren Kunstwerke besprochen werden. Abhandlungen über das Treiben von Metall, („Drijfkunst" verfafst von dem auf dem Gebiete seiner Kunst hervorragenden Goldschmied J. H. Brom in Utrecht, und über einen Orgelkasten in der St. Nikolauskirche in Jutfaas, einer unweit Utrecht gelegenen Ortschaft. Fünf Lichtdruck-Bildtafeln sind beigegeben. Die zwei ersten stellen die St. Bavokirche in Haarlem und ein in dieser Kirche befindliches prachtvolles, den Chor abschliefsendes Kupfergitter dar; die dritte verschiedene im erzbischöflichen Museum zu Haarlem befindliche Kunstwerke, die vierte Theile eines silbernen Altaraufsatzes von Michelozzo Michelozzi in Florenz. Eine ganz besondere Erwähnung verdient die fünfte, den zuvor erwähnten Orgelkasten darstellende Bildtafel. Das Blatt ist nicht weniger als 92 cm lang und 62 cm breit, so dafs alle Einzelheiten klar hervortreten. Der berühmte Kunstschriftsteller Charles de Linas hat in Bezug auf das Werk sich dahin geäufsert, dafs ihm ein kunstreicheres der Art nie zu Gesicht gekommen sei. In der That gibt dasselbe sich sofort als ein Meisterwerk der Holzschnitzkunst ersten Ranges zu erkennen. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in Amsterdam gefertigt, befand es sich in einem verwahrlosten Zustand, als der um die Gilde hochverdiente Pfarrer van Heukelum in Jutfaas es aus eigenen Mitteln erwarb, wieder herstellen und in seiner Pfarrkirche[1]) aufstellen liefs, für deren Herrichtung er auch sonstige bedeutende Opfer gebracht hatte. Eine Beschreibung des ursprünglich polychromirten reich vergoldeten Prachtwerkes würde hier zu weit führen, auch ohne die Beihülfe der Abbildung schwerlich eine klare Vorstellung gewähren. A. R.

[1]) [Diese Kirche liefs derselbe (früher erzbischöflicher Geheimsekretär und Schöpfer des durch seine mittelalterlichen Kunstwerke, namentlich auf dem Gebiete der Malerei, Figurenstickerei und Skulptur hochbedeutsamen erzbischöflichen Museums in Utrecht) durch den Architekten Tepe in Utrecht (einen geborenen Westfalen) als Musterbau ausführen, durch die beiden ebenfalls von ihm nach Utrecht gezogenen aus Köln stammenden Künstler Bildhauer Wilhelm Mengelberg und Glasmaler Heinrich Geuer ausstatten.] D. H.

Bücherschau.

Beschreibende Darstellung der ältern Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der Kgl. Staatsregierung herausgegeben vom K. S. Alterthumsverein. 9. 10. u. 11. Heft. Amtshauptmannschaften Auerbach, Oelsnitz, Plauen. Bearbeitet von Dr. P. Steche. Dresden 1888, Meinhold. 8°.

Den früher erschienenen Heften des vorstehend bezeichneten Werkes ist von den verschiedensten Seiten her so viel lobende Anerkennung zu Theil geworden, dafs es einer Empfehlung desselben hierorts im Grunde nicht erst bedarf. Besonders hervorzuheben ist der sichere Takt, mit welchem Dr. Steche die rechte Mitte zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig einzuhalten versteht, in stetem Hinblick auf den Zweck des Unternehmens, das grofse Publikum für die Kunstschöpfungen der Vorzeit zu interessiren, auf deren Würdigung und Erhaltung hinzuwirken. Diesem Zwecke entsprechen namentlich die so zahlreichen, durchweg gelungenen, dem Texte beigegebenen Abbildungen einzelner Kunstwerke und ganzer Ortschaften, sowie die Zerlegung des Ganzen in einzelne, abgesondert käufliche Hefte, so dafs auch minder Bemittelte sich die Beschreibungen desjenigen Kreises beschaffen können, für welchen sie sich vorzugsweise interessiren. Wer die mit der Herstellung einer solchen Monumentenstatistik verbundenen Schwierigkeiten kennt, wird es schwer begreifen, dafs die Kraft Eines, dazu noch amtlich in Anspruch genommenen Mannes ausreichte, um binnen nicht ganz 5 Jahren die in Rede stehende so weit wie geschehen zu fördern. Das Königreich Sachsen ist in 27 Verwaltungsbezirke (Amtshauptmannschaften) eingetheilt; demnach findet sich jetzt die Aufgabe zum grofsen Theile gelöst. Die vorliegenden drei Hefte enthalten nicht weniger als 70 Illustrationen zum Text und 12 Beilagen, davon 6 Lichtdrucke aus dem Atelier der Hofphotographen Römmler & Jonas in Dresden. Was nur irgend auf Kunstwerth Anspruch machen kann, findet sich kurz beschrieben. Bauwerke ersten Ranges führen die gedachten Hefte uns nicht vor, wohl aber eine Anzahl stets von Grundrissen begleiteter Abbildungen interessanter Bauten mittlerer Gröfse. Dazu zählt namentlich die Jakobikirche in Oelsnitz, eine zweischiffige Hallenkirche mit reichem Sterngewölbe, abgesehen von den Thürmen, während des ersten Viertels des XVI. Jahrhunderts nach einem Brande der alten Kirche erbaut, eines von den so zahlreichen Belegen dafür, dafs die deutsche Gothik sich keineswegs „ausgelebt" hatte, als die welsche Renaissance sie zu verdrängen begann. Eher könnte man sagen, dafs erstere allzu lebendig geworden, allzusehr in Flufs gekommen war. Ein Seitenstück zu dem ebengenannten Baue bildet die St. Johanniskirche zu Plauen, deren Sterngewölbe fast wie eine Nachbildung des vorbezeichneten erscheint. Unter den Abbildungen machen sich flott skizzirte Federzeichnungen besonders bemerklich, welche ganze Ortschaften nebst ihren landschaftlichen Umgebungen darstellen.

Nicht blofs den Freunden der Kunst und der Geschichte ist das in Rede stehende Werk bestens zu empfehlen, sondern auch den ausübenden Künstlern, da die darin enthaltenen Abbildungen denselben schätzbare Motive verschiedenster Art an die Hand geben. Hoffen wir, dafs es auch fernerhin raschen Schrittes seiner Vollendung entgegengeht.

Köln. A. Reichensperger.

Die vatikanische Ausstellung in Wort und Bild. Von der Ausstellungs-Kommission autorisirte deutsche Ausgabe. Wien, St. Norbertus-Buch- und Kunst-Druckerei. 40 Lieferungen M. 16.—

Die „Zeitschrift" hat bereits wiederholt auf die hohe Bedeutung der aus Anlafs des Priesterjubiläums Papst Leo XIII. im Vatikan veranstalteten Ausstellung hingewiesen. Das vorgenannte literarische Unternehmen, von dessen deutscher Ausgabe — aufserdem erscheint eine italienische, französische und spanische — bis jetzt die 28 ersten Lieferungen vorliegen, hat den Zweck, die nicht blofs in religiöser, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht so bedeutsame Ausstellung in Wort und Bild zu verewigen und ein Urtheil über das zu Ehren des Papstes Geleistete auch denjenigen zu ermöglichen, denen es nicht vergönnt ist, die Ausstellung aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Aufser den Porträts des Papstes und der um die Ausstellung besonders verdienten Kardinäle, Bischöfe und Laien bringen die bislang erschienenen Hefte grofse, meist ganz- und doppelseitige Ansichten des Vatikans sammt der Peterskirche, des Ausstellungspalastes, der Hauptsäle und Gruppen, sowie namentlich getreue und grofse Abbildungen der hervorragendsten, dem Papste dargebrachten Geschenke. Unter diesen beanspruchen diejenigen der Fürstlichkeiten durch materiellen Werth und kunstvolle Ausführung unsere besondere Aufmerksamkeit: die reich gestickte Mitra pretiosa unseres verstorbenen Kaisers, das für den Studiertisch des Papstes bestimmte Prachtkreuz des Kaisers und die kostbare Albenspitze der Kaiserin von Oesterreich, der Arazzo mit der Darstellung der Kreuzigung vom Prinzregenten von Baiern, die in ihrem äufserst charakteristischen und schönen Einband wie in ihrem Innern gleich beachtenswerthe Biblia pauperum vom König von Sachsen, die goldene Kanne nebst Unterschüssel von der Königin von England, das kunstreiche Brillant-Pectorale des Kaisers und das geschmackvolle kleine Weihwassergefäfs der Kaiserin von Brasilien, das Schreibzeug und die Sèvres-Vase vom Präsidenten der französischen Republik, der Reliquienarm des heil. Blasius vom Herzog von Cumberland, die vom Sultan und von der Königin von Spanien gespendeten Pastoral-Ringe u. s. f. Daneben bewundern wir die Gaben einzelner Städte, Diözesen und Genossenschaften: die Tiara der Stadt Paris, den kunstvollen Tragsessel der Stadt Neapel, den in italienischer Gothik nach einem Entwurf des erst 27 Jahre alten Prof. C. Moretti in Mailand aus-

Das in jeder Hinsicht hochinteressante Werk: „Die vatikanische Ausstellung in Wort und Bild" darf nach dem Gesagten nicht blofs den Katholiken als ein herrliches Andenken an die grofsartige Jubelfeier des heil. Vaters, sondern allen Kunstfreunden und namentlich allen strebsamen Kunsthandwerkern als eine Fundgrube von Anregungen für Werke der religiösen Kunst wärmstens empfohlen werden. Die meisten Abbildungen der ausgestellten Werke sind vorzüglich, und wenn letztere auch nicht stets nachahmenswerth erscheinen, höchst lehrreich sind sie jedenfalls.

Viersen. Aldenkirchen.

Études iconographiques et archéologiques sur le moyenâge par E. Müntz. Paris, 1887. 12° VI, 175 S.

Den vorstehenden Titel trägt ein zierliches Bändchen, worin der bekannte französische Forscher eine Reihe von Aufsätzen in erweiterter und sorgfältig revidirter Form vereinigt hat, die schon früher in Zeitschriften veröffentlicht worden waren. Es bildet einen Theil der seit kurzem bei E. Leroux erscheinenden „Petite bibliothèque d'Art et d'Archéologie". Der rothe Faden, der diese Studien durchzieht, so verschieden sie sonst auch den Gegenständen und den Zeitepochen nach sein mögen, mit denen sie sich beschäftigen, ist der Nachweis des Fortbestehens der Traditionen der Antike während des ganzen frühen Mittelalters. Der Verfasser gelangt dabei zu analogen Resultaten, wie sie Springer in seinem schönen Essay über „das Nachleben der Antike im Mittelalter" nachgewiesen hat, allein da der Weg, den beide Autoren verfolgen, nicht identisch, die beigebrachten Belege verschieden sind, so finden ihre Untersuchungen vielmehr in einander ihre gegenseitige Ergänzung, als dafs die eine die andere entbehrlich machen würde. Ein zweiter Punkt mit dessen Klarlegung sich die vorliegenden Studien beschäftigen, ist die Gemeinsamkeit der Inspiration der gesammten mittelalterlichen Kunst von einem Ende Europas bis zum andern, — eine Erscheinung, welche — wenn wir von dem Einflufs der Kirche darauf absehen — ihren Ursprung in direkter Linie von der durch die römische Disziplin auferlegten Gleichmäfsigkeit des Bildungs- und Stoffkreises herleitet, also mittelbar gleichfalls eine Folge der antiken Tradition ist. Wenn man die figürliche Ornamentik des Mittelalters, seine Sagenbildungen (Legende Karl's d. Gr. und Rolandssage), seine lehrhaften Emanationen (die Bestiarien und Traktate über die Tugenden und Laster) nach dieser Seite hin durchprüft, drängt sich einem der bestimmende Einflufs jener Hauptströmungen auf die Einheit der mittelalterlichen Kunst und ihre siegreiche Herrschaft über etwa abweichende Tendenzen derselben unwillkürlich auf. Endlich ist der Verfasser bestrebt, in seinen vorliegenden Studien überall den engen Zusammenhang zwischen den Denkmälern der Kunst und jenen der Literatur darzuthun, und den Einflufs nachzuweisen, den Dichter, Philosophen und Moralisten auf die gleichzeitigen Künstler, sowie einzelne Werke der letzteren auf die Bildung von volksthümlichen Legenden, auf die Entstehung von Dichterwerken geübt haben. Ueberaus reich an Nachweisen nach allen drei hier angeführten Gesichtspunkten ist gleich der erste Aufsatz über „die figürlichen Mosaikböden" des frühen Mittelalters, während der zweite über „die Dekoration einer arianischen Basilika des 5. Jahrhunderts" die von Reimer gestifteten aber i. J. 1589 oder 1592 zerstörten Mosaiken der Apsis von S. Agata in Suburra zu Rom, nach den in der Vaticana vorhandenen Kopien derselben von Ciacconio beschreibt — und der dritte „die Legende Karl's d. Gr. in der Kunst des Mittelalters", vorzugsweise in der Rückwirkung der Schöpfungen der Poesie auf jene der bildenden Kunst behandelt. In der letzten Studie über „die irischen und angelsächsischen Miniaturen" liefert der Verfasser den Nachweis, dafs die für dieselben charakteristische Ornamentik nicht, wie bisher allgemein angenommen ward, das Erzeugnifs der autochtonen Phantasie sei, sondern sich aus verschiedenen Elementen ihr zeitlich vorangehender Stilweisen zusammensetze, wovon die Bänderverschlingungen, Mäander und sonstigen geometrischen Motive schon der römischen, die Spiralen vielleicht der keltischen und die phantastischen Thiergestalten der frühgermanischen Kunst angehörten, so dafs der frühmittelalterlichen irischen Kunst nur das Verdienst der Verschmelzung dieser entlehnten Elemente zu einem einheitlichen Stil zugemessen werden dürfe.

Stuttgart. C. v. Fabriczy.

Achtundvierzig religiöse Bilder in Farbendruck. Freiburg 1887, Herder. 1 M.

Diese 110 mm hohen, 73 mm breiten Bildchen verdienen wegen ihrer klaren Zeichnung und einfachen Farbengebung warme Empfehlung. Sie sind meist von Steinle oder Seitz entworfen, deren Namen für ihren Werth bürgt. In der Ausführung ahmen sie alte kolorirte Holzschnitte nach und suchen demnach, weit entfernt von jener weichen, heute so verbreiteten Art, mit kerniger Kraft etwas echt Volksthümliches zu bieten. Am besten gelungen sind die Darstellungen der Kreuzigung, des heil. Franz von Assisi, der heil. Walburga und der heil. Nothburga. Hoffentlich wird ein starker Absatz es ermöglichen, den Preis so billig zu stellen, dafs er den anderer, weniger ernst ausgeführter Heiligenbildchen nicht übersteigt. Der hier eingeschlagene Weg dürfte der einzig richtige sein. Möchte die Verlagshandlung ihn weiter verfolgen und die vortrefflichen Aussichten, welche ihre neuen Heiligenbildchen eröffnen, durch Fortschreiten auf dieser Bahn und durch noch schärferes Betonen des Stiles kolorirter Holzschnitte verwirklichen! Besonders das Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen" weicht leider in der Ausführung von den übrigen ab, weil es zu viele Figuren zeigt und einer einfachen Komposition entbehrt. Indessen darf man nie vergessen, dafs überall, wo neue Versuche gewagt werden, einzelne weniger gelungene Ergebnisse zu Tage treten. Es kommt hier darauf an, die Tendenz des neuen Unternehmens zu besprechen und diese mit Freuden zu begrüfsen. S. B.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Der Einband liturgischer Bücher.

Mit Lichtdruck (Tafel X).

ehr erfreulich ist die Thatsache, dafs wir das neu aufstrebende deutsche Kunstgewerbe bemüht sehen, alle Gebrauchsgegenstände und nicht zum wenigsten solche, die dem Dienste der Kirche geweiht sind, in würdiger, dabei durchaus sinngemäfser und gebrauchsfähiger Weise zu verzieren. — Ein Stiefkind, das bisher in dieser Art höchst ungenügende Beachtung fand, ist der Einband liturgischer Bücher, soweit sie beim öffentlichen Gottesdienste in Gebrauch sind.

Wenn wir Umschau halten, was zur Zeit sich in unseren Gotteshäusern, selbst in einigen sonst gut ausgestatteten, nach dieser Richtung vorfindet, so stofsen wir entweder auf Fabrikswaare mit einigermafsen prunkendem Aeufseren, bedenklich in der Verzierung und doch von zweifelhafter Haltbarkeit, — oder aber auf landläufige Arbeit irgend eines Kleinmeisters, der geglaubt hat, etwas höchst Vorzügliches leisten zu müssen, der daraufhin sich seinen eigenen, natürlich gothischen Stil zurecht gemacht hat, und der schliefslich in den meisten Fällen doch nichts anderes erzeugt hat, als ein Kuriosum. Wohl dem Bande, wenn er wenigstens nicht an organischen Fehlern leidet, wenn er seinen Zweck als Buch nicht verfehlt hat!

Aber auch hierin kann man Klage über Klage hören, besonders da, wo auf kleineren Plätzen der Lokalpatriotismus des die Arbeit Vergebenden geglaubt hat, einem Eingesessenen die Arbeit zuwenden zu müssen.

Es soll dies nicht im Geringsten etwa ein Vorwurf sein; im Gegentheil, es soll die vorliegende Abhandlung allen Betheiligten, besonders aber den Nichtfachleuten, Geistlichen wie Laien zeigen, dafs ohne grofse Kosten und mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln und Werkzeugen sich ein vorzüglicher Band herstellen läfst, der anderen Erzeugnissen des Kunsthandwerks sich würdig an die Seite stellen darf. Möge es daher dem Fachmanne gestattet sein, hier einige Winke und Andeutungen zu geben.

Nur „in gesundem Körper ein gesunder Geist", nur auf einem vorzüglichen Buchkörper verlohnt mühevolle Zierde. Sehen wir in Bibliotheken die alten Bände an, die in Schweins- oder Kalbleder gebunden mit ihren fünf bis acht breiten Bünden über dem Rücken den Jahrhunderten erfolgreichen Widerstand geleistet haben, sofern nicht anhaltende Nässe oder Würmer bedenklichen Schaden angerichtet haben. Bei diesen Bänden liegt jedoch auch eine Heftung vor, wie eine solche heute nur noch selten in Anwendung kommt.

Die Bünde, welche dem Buche seinen Halt in der Decke geben, und an die jeder einzelne Bogen angeheftet wird, sind kräftige Hanf- oder Lederschnüre, welche meist als Doppelbünde auftreten, d. h. es wurden zwei solche dicht neben einander gespannt und in eigenthümlicher Weise umheftet, sodafs sie einen einzigen Bund bildeten. Wurde Leder — meist Schweinsleder — in Anwendung gebracht, so schlitzte man häufig diesen Lederstreifen in der Breite des Rückens auf, während die zur Befestigung im Deckel überstehenden Enden unzertrennt blieben. Diese Bünde lagen aufsen auf dem Buche auf, also nicht in Sägeeinschnitten, wie es heute die Regel ist. Der Faden machte um jeden dieser Bünde herum einen Weg, der etwa der Form einer 8 entspricht. Später, besonders nachdem man dem äufseren Deckel grofsere Aufmerksamkeit erwies, wurden diese Bünde

[Obige Initiale S befindet sich in dem Kodex 127 der Kölner Dombibliothek. Derselbe enthält das „Decretum Gratiani", ist im XII. Jahrh. sehr elegant geschrieben und mit mehreren farbigen Initialen ausgestattet, von denen eine die Investitur des Erzbischofs durch den Kaiser darstellt.] D. H.

zierlicher gemacht und nur einfache Bünde angewendet. Die Zahl der Bünde wurde nach und nach geringer, und nachdem in diesem Jahrhundert der eingesägte Bund allgemeiner geworden war, dauerte auch das Heften, das vorher Hauptsache war, dem Buchbinder schon viel zu lange, er erfand das sogen. Auf- und Abheften, d. h. er heftete mit einem Faden abwechselnd zwei Bogen, so dafs also jeder Bogen zwischen je zwei Bünden da ohne Zwirn blieb, wo der andere geheftet war, und umgekehrt.

Prüfen wir, welche Heftung für unsere heutigen Bedurfnisse genügend oder erforderlich ist.

Es wurde unsere ganze heutige Bindeweise ungemein vertheuert werden, wollten wir in der ältesten Weise mit umstochenen Bünden arbeiten, zumal eigentlich kein Grund vorliegt, den neueren, eingesägten Bund zu verwerfen, vorausgesetzt, dafs die Heftung auch sonst eine zuverlässige ist. Vor allen Dingen mufs eine genügende Anzahl von Bünden vorhanden sein, die sich für die in Frage stehenden Bücher etwa auf sechs zu beziffern hätten. — Die zu den Bunden verwendeten Schnüre bedürfen keiner besonderen Stärke, dagegen mufs der Stoff selbst ein vorzüglicher sein. Dreidrähtige, handgearbeitete Hanfkordel ist durchaus geeignet, Maschinenkordel durchaus verwerflich. Eingesägt dürfen die Bünde aber keinesfalls tiefer werden, als die Dicke der Bünde erfordert; jedes Mehr nimmt später einen Leimuberschufs auf, der spröde wird und das Buch im Rücken brechen läfst. — Die dritte Hauptsache ist, dafs die einzelnen Bogen durchaus geheftet werden, d. h. dafs der Zwirn durch jeden Bogen in der ganzen Länge eingeheftet ist, und dafs jeder Bogen für sich an sämmtliche Bünde angeheftet ist. — So gearbeitet und dabei gut niedergehalten, d. h. Bogen auf Bogen jedesmal gut niedergestrichen, wird schon der rohgeheftete Buchkörper für die spätere Dauer zeugen.

Der französiche Fachmann nennt dieses feste Arbeiten des Buchblockes, — des „corps d'ouvrage" sehr bezeichnend „bien compris". — Um den Grundsatz dieses festen Zusammenfassens fortwährend festzuhalten ist es nothwendig, dafs der bearbeitete Band so oft und jedesmal so lange als möglich eingepresst wird, am besten jedesmal über Nacht.

Das geheftete Buch wird bekanntlich auf dem Rücken mit Leim überstrichen, um eine weitere Verbindung herzustellen, und da meint denn so mancher „Meister", hier könnte man gar nicht genug thun; und das ist grundfalsch. Beim Leimen soll nur wenig zwischen die einzelnen Lagen kommen, um deren Aneinanderkleben zu bewirken; was sonst noch aufsen auf dem Rucken sitzt, macht denselben spröde und brüchig und gibt demnach sehr zweifelhaften Halt. Dagegen soll der Rücken mit einem zwar geschmeidigen, doch sehr zähen Stoffe uberklebt werden. Dunnes Leder oder ein klarer Webstoff sind die geeignetsten Mittel. Oben und unten am Rücken gibt das sogen. Kapital dem Buche nach dem Beschneiden zweckmafsigen Abschlufs; es sollte dies aber an's Buch selbst mit der Hand angewebt werden, während im Allgemeinen heute lediglich ein Stückchen gewebtes „Kapitalband" eine sehr fragwürdige Verstärkung bildet.

Dagegen sind unsere zeitgemäfsen Pappdeckel, sofern nicht geringste Sorten verwendet werden, ein völlig genügender Ersatz der alten Holzdeckel, übertreffen diese an Biegsamkeit und leisten der Feuchtigkeit mehr Widerstand. Doch sollen diese Deckel vor dem Ansetzen an's Buch beiderseitig mit Schreibpapier überzogen, gut gepresst und ausgetrocknet sein, bevor deren Befestigung am Buche erfolgt. Durchziehen der Bünde durch den Deckel, wie in früherer Zeit, ist jeder anderen Arbeitsweise vorzuziehen. Das „aus der Decke fallen", die berechtigte Eigenthumlichkeit des Fabriksbandes, ist dann völlig ausgeschlossen. Weniger gut ist das Aufkleben der Bünde auf die Aufsenseiten der Deckel, verwerflich das Ankleben an der Innenseite. Für Bücher, deren Gebrauch ein beschränkter ist, reicht dies letztere wohl hin, aber nicht für solche, die auf lange Zeit hinaus grofse Dauer gewährleisten müssen.

Wie soll der Schnitt des Buches behandelt werden? Diese Frage könnte eine sehr vielfache Beantwortung erfahren, wenn wir es nicht mit einer ganz bestimmten Gattung von Ueberzug und Verzierung zu thun hätten, und hierzu pafst am besten die ältere Art der Schnittverzierung: gefärbter einfarbiger Schnitt und Kleisterschnitt. Den ersteren kennt jeder Buchbinder, doch warne man vor dem Danaer-Geschenk der Anilinfarben, die „gar so bequem" sind; dafs sie aber, besonders nach einiger Zeit, entsetzlich gemein aussehen, will Niemand Wort haben. Auch der beliebte reine Karmin ist für solche Bände nicht fein; zweckmäfsig ist, denselben

mit Umbra ein wenig abzudämpfen. Dasselbe geschehe mit blauen Schnitten, zu denen Indigokarmin — mit Umbra abgetönt — vorzüglich verwendbar ist, besonders wirkt hier der leichte Anflug von grünlich sehr edel.

Wenige unserer heutigen Arbeiter kennen den Kleisterschnitt: leider! und die ihn kennen, denken an den auf der Scheide des vorigen Jahrhunderts geübten „Wolkenschnitt", von dem allerdings der Grundgedanke derselbe ist. — Kleisterschnitt wird mit gefärbtem Kleister gemacht, der in der gewöhnlichen Weise nicht zu bescheiden aufgestrichen wird. Bevor er jedoch trocknet, zieht man mit einem entsprechend geformten Kork — früher benützte man eine Fingerspitze — bandartige Ornamente ein, zwischen die dann mit einem stumpfen Holzstäbchen noch Blattmotive, Blüthen, Punkte etc. eingezeichnet werden. Die denkbar ursprünglichste Verzierungsweise, doch mit nur einigem Verständnifs und Geschick angewendet, entspricht sie dem gedachten Gesammteindruck vollkommen. Indigokarmin in der obigen Zusammenstellung mit Braun gibt den besten Ton, während Roth in gleicher Verwendungsart minder geeignet ist, dagegen Umbra allein recht gut wirkt. Die Arbeit ist sehr einfach, sehr leicht, wenn der betreffende Arbeiter mit dem Zeichnen nicht gerade auf Kriegsfufs steht. — Das sogen. Vorsatz, — das ist hinten und vorn das Doppelblatt, deren je eine Hälfte auf den Deckel geklebt wird — soll diesem Schnitt in der Farbe angepafst sein. Früher machte der Buchbinder dies selbst in ähnlicher Weise wie den Schnitt. Dennoch rathen wir hier aus Zweckmäfsigkeitsgründen zu dem bereits fertigen, möglichst grofsmusterig marmorirten Papiere, wie solches in vielen Mustern und gediegener Waare der Handel bietet, niemals aber zu dem zweifelhaften Glanze des Brokatpapieres, welches allerdings für unsere „zeitgemafsen" Bände recht verwendbar ist, für die in Frage stehenden Bücher aber wenig passend erscheint.

Haben wir hier bestimmte Schnittarten empfohlen, so sollen doch andere deswegen nicht verworfen werden und würde ein kräftig gefärbter Marmorschnitt, ja ein Goldschnitt, selbst mit Punzirung und Farbenanwendung durchaus passend sein. Es geht dies aber schon über das Können und die Geschäftseinrichtung vieler Kleinmeister hinaus; daher bleibe es denen überlassen, welchen solche Arbeiten geläufig sind.

Der Deckel soll möglichst kräftig aus mehreren Pappen geklebt sein; er würde aber recht plump aussehen, wenn die Kanten nicht abgeschrägt werden sollten, wie man dies auch früher that; dieses Abschrägen geschieht mit einem scharfen Messer unter Nachhülfe der Feile.

Bevor zum Ueberzuge geschritten wird, mufs der Rücken völlig fest und fertig am Buche sitzen. Zu diesem Zweck legt man keinen gerundeten Kartonstreifen ein, sondern aus mehreren Lagen übereinander geklebten Papieres wird der Rücken auf dem Buche selbst geformt. Es wird das Buch in eine Presse gesetzt, und mit möglichst zähem, kräftigem Papier der Rücken überleimt, der Ueberschufs aber nicht am Falz her abgeschnitten, sondern über den Rücken her zurückgebrochen, um an der anderen Seite schmal angeklebt zu werden, sodafs eine sogenannte Hülse gebildet wird. Das Ueberstehende wird wieder zurückgebrochen, aber von jetzt ab auf diese erste, hohle Lage aufgeklebt. Indem man nun so fortwährend hin- und herbricht und aufklebt, kann je nach Stärke des Buches der Rücken beliebig dick geklebt werden. Das oben und unten Ueberstehende wird mit der Scheere glatt geschnitten. An den Stellen, wo im Buche die Bünde liegen, werden auf den Rücken schmale Streifen eines recht dicken Leders aufgeklebt. — Somit ist das Buch zum Ueberziehen fertig.

Lohgares, nicht gefettetes Schweinsleder in Saffiangerbung, oder Kalbleder in Naturfarbe sind die besten Stoffe. — Es mufs dieses Leder in den Gelenken genugend ausgearbeitet werden, um ein ungehindertes Oeffnen des fertigen Buches zu gestatten.

Nun zur äufseren Ausstattung! Es ist ja der vornehmste Zweck dieses Aufsatzes, zu zeigen, wie man mit bescheidenen Werkzeugen eine mustergültige Verzierung des Deckels erreichen kann. Zu diesem Zwecke ist denn auch hier auf einer Lichtdrucktafel ein ganz durch Handtechnik entstandener Deckel in vierfach verschiedener Ausstattung beigefügt, zu dessen Herstellung nur ein Streicheisen und vier gravirte Stempel verwendet sind, mit denen sich also schon eine vollendete Ornamentirung herstellen läfst.

Alle gestrichenen Linien werden genau abgezirkelt und vorgemerkt. Die ganze Lederfläche der betreffenden Seite wird nun mit einem Schwamm gleichmafsig gefeuchtet; sobald

Digitized by Google

aufsen keine Nasse auf dem Leder mehr sichtbar ist, wird mit dem mäfsig gewärmten Eisen am Lineal her jeder Strich genau ausgefuhrt, sodafs derselbe sofort sich dunkel vom Grunde abhebt. In gleicher Weise werden die Stempel abgedruckt, nachdem deren Stellung ebenfalls ausgezirkelt wurde, wobei immer und immer wieder das Leder mit einem Schwamm zu überfahren ist, um selbiges in einem bestimmten Feuchtigkeitsgrade zu erhalten.

Sind alle Striche und Stempel aufgebracht, so wird Alles nochmals mit wenig wärmeren Werkzeugen nachgearbeitet, die vor dem Gebrauch über einen mit Wachs bestrichenen Lederlappen gerieben wurden. Jetzt müssen alle Ornamente tief dunkel und glänzend sein, und so lange dies nicht ganz gleichmafsig der Fall ist, mussen die noch zu hellen Stellen nachgedruckt werden, erforderlichen Falles unter Nachfeuchten mit einem Pinselchen.

Auf diese Weise erhalten wir den reizvollen Blinddruck, wie er besonders von rheinischen Meistern mit grofsem Geschick bereits im XV. Jahrhundert geübt wurde, und der jetzt leider allzusehr vernachlässigt ist, weil — die Fachleute ihn kaum kennen, und nicht verstehen, die alten Vorbilder im Sinne unserer Zeit zu verwenden.[1]

Häufig wird noch die Nothwendigkeit einer Goldaufschrift herantreten, die bei diesen Bänden niemals auf den Rücken gehört, sondern auf den Vorderdeckel. Da passen aber nur schmale hohe, gothische Minuskeln, und diese sind nicht immer nach Wunsch zu haben. Bei Schweinsleder kann man in diesem Falle dann nichts anderes thun, als auf die Schrift verzichten. Bei Kalbleder jedoch ist man im Stande, die Schrift einzuritzen.

Die Buchstaben werden nach Mafsgabe einer genauen Pause aufgezeichnet und mit der scharfen Spitze eines Messers alle Konturen eingeritzt; die sämmtlichen Schriftzüge werden wenig gefeuchtet, mit einer stumpfen Ahle alle Schnitte nachgerieben, sodafs der Schnitt breit wird, der Grund aber mit einem kleinen, sogen. Mattirpunzen niedergetrieben, damit die Schrift erhaben erscheint. Diese selbst kann mit echtem Muschelgold — nicht zu grell — übermalt werden. Nach dem Abtrocknen verträgt dieses Gold ein vorsichtiges Abglätten mit einem spitzen Zahn. Auch kann man umgekehrt den Grund vergolden und die Schrift stehen lassen. — Diese Arbeit ist nicht schwer und sehr dankbar, doch ist es für Anwendung von Gold zweckmäfsig, etwas dunkelfarbiges Kalbleder zu nehmen, da auf hellem Grunde das Gold nicht den gewünschten Eindruck macht.

Noch etwas über den Beschlag, der bei liturgischen Büchern in der Regel nicht zu umgehen ist. Man beschränke sich auf Ecken und Schliefsen, welch letztere an Riemen genietet sind und lasse allenfalls noch eine Mittelrosette zu, die am besten durchbrochen gehalten ist. Eine solche Ecke — wie sie der beigelegte Probeband in zweifacher Behandlung [aus der Sammlung des Herausgebers] aufweist, die eine auf der linken Seite dem Anfange, die andere dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts angehörig — mufs dann auch, wie auf der Vorlage, dem Deckel wirklicher Schutz sein, nicht etwa nur bis an die Kante gehen, wie man dies neuerdings so häufig findet. Zu beanstanden ist auch die Gepflogenheit einzelner Goldschmiede, statt einer um die Kante herumgreifenden Ecke nur eine recht grofse Verzierung, Rosette oder dergl., aufzunieten, die dem Buche einen Schutz nicht mehr gewährt, als Verzierung aber deshalb bedenklich ist, weil sie den Versuch macht, als selbständiges Ornament das Leder nebst seiner eigenartigen Behandlungs- und Verzierungsart in den Schatten zu stellen, aufserdem aber den Buchdeckel in seinem Flächencharakter zu sehr beeinträchtigt. Dunkel oxydirtes Silber pafst im Tone am besten zum Leder, besonders in vorgedachter Behandlung; wo die Mittel für dieses Edelmetall nicht

[1] [Die Bände des XVI. Jahrh., besonders die in Kalbleder, die sich in den Rheinlanden zahlreich erhalten haben, bieten auf dem Gebiete des Blinddruckes eine Fundgrube vorbildlichen Materials. Religiöse Embleme und Thierfigurationen, aber auch Blumen, Ranken und andere Verzierungen sind durch Messingstempel aufgeprägt, anfangs nicht selten regellos, später vielfach in rautenförmigen Musterungen. Von ihnen verdienen diejenigen am meisten Nachahmung, die am leichtesten und mannigfachsten zu Mustern sich zusammensetzen lassen. Die Messingrollen, mit denen kürzere und längere Zierstreifen oft in willkürlicher Zusammensetzung hergestellt wurden, können schon wegen der Schwierigkeit, welche sie einer regelrechten Eckenbildung bieten, minder empfohlen werden. Uebrigens hängt die Wirkung des Deckels, zumal des stets reicher behandelten Vorderdeckels (Frontale) vornehmlich von der korrekten und sauber durchgeführten Eintheilung ab und es empfiehlt sich öfters, in dieselbe irgend eine, etwa auf den Inhalt des Buches bezügliche, Legende oder einen sonstigen frommen Spruch aufzunehmen.] D. H.

gegeben sind, da wähle man getrost Messingbeschläge ohne Versilberung, doch lasse man Handarbeit fertigen. Wir können uns nicht verhehlen, dafs dies nicht überall und so ohne weiteres möglich ist. Dennoch wird selbst an sehr kleinen Orten sich ein Schlosser oder ein Kupferschmied finden, der nach einem vorgelegten alten Originale eine sehr gute Buchecke wird treiben und mit dem Ziehpunzen einfache Ornamente wird aufbringen können. — Sollte dies nicht der Fall sein, so ist Jeder, der mit dem Zeichnen umgehen kann, in der Lage, eine vorher fertig gemachte Ecke zu ätzen. — Die Ornamente werden mit gewöhnlichem Asphaltlack, dem zur Verdünnung etwas Terpentin zugesetzt wurde, und einem feinen Pinsel auf das Metall aufgemalt, alle Kanten und die Rückseite aber ganz mit Asphalt gedeckt. Die so vorbereitete Ecke wird in eine Porzellanschale gelegt, die das Aetzwasser — halb Wasser, halb Scheidewasser — enthält. In verhältnifsmafsig kurzer Zeit ist die Arbeit tiefgenug geätzt; die Ecke wird in's Wasser geworfen, gut ausgewaschen, der Asphaltlack entfernt, und der Beschlag ist fertig.

Sollen auch die Schliefsen gespart werden, so kann man Binderiemchen — ½ cm breite Lederstreifchen — einziehen, was durchaus richtig ist, dabei einen immerhin guten Verschlufs abgibt. — Was die Form von Ecken und Schliefsen anlangt, so müssen wir auf die alten Vorbilder, welche durchaus nicht selten sind, verweisen.

Der gedachte Zweck liefs es wunschenswerth erscheinen, hier und da etwas breit zu werden; möge diese Breite dem Schreiber verziehen werden, der sich bemüht hat, auch dem Fachmanne eine Anleitung zu geben, die diesen ohne Weiteres zum Versuche befahigt; auch ist ersterer zu weiterer Auskunft gern bereit. — Mögen diese Ausfuhrungen dazu dienen, einer wenig geübten Arbeitsweise im wohlverstandenen Interesse des kirchlichen Kunstgewerbes die Wege zu ebnen und den Handwerker der Erkenntnifs näher zu führen, dafs zur Ausführung künstlerischer Arbeiten ein kostbarer Werkzeugbestand durchaus nicht Bedingung ist, sondern dafs es besser ist, das Handwerk zur Kunst entwickeln, als aus der Kunst ein Handwerk machen.

Düsseldorf. Paul Adam.

Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn.

Mit acht Abbildungen.

Unweit Duisdorf, der ersten Station an der von Bonn nach Euskirchen führenden Bahnstrecke, auf der östlichen Abdachung des Vorgebirges, liegt, von Obst- und Weingärten umgeben, das freundliche Gielsdorf, ein zur Pfarre Lessenich gehöriges Oertchen von etwa 400 Einwohnern. Wie so manche Ortsansiedelung am Rhein, so fuhrt auch Gielsdorf seinen Ursprung auf die Tage der Römerherrschaft zurück. [1] Die Stelle, an welcher jetzt die Kapelle sich erhebt, im Herzen von Gielsdorf, hatten die Römer zum Bau einer Villa ausersehen. In dem Thurme der Kapelle findet sich schräg über dem Eingang ein Bruchstück eines römischen Grabdenkmals eingemauert, über dessen jetzt durch Verputz verdeckte Inschrift die „Annalen des historischen Vereins" weitere Auskunft geben. [2] Bei der Erbauung einer neuen, südlich der alten belegenen Kapelle im Jahre 1879 entdeckte man im trockenen Mergel eine Begräbnifsstätte mit Skeletten in sitzender Stellung; dicht neben dem Thurme zeigten sich die Fundamente eines runden Gebäudes und in Verbindung damit, an der Nordseite, Reste einer Gufsmauer aus verschiedenen Steinarten; in der Mauer römische Münzen der Kaiser Hadrian, Septimius Severus, Konstantin des Grofsen, Konstantin II., Tetricus und Valens.

Auf den Trummern des untergegangenen Heidenthums entstand die christliche Kultur des Mittelalters: an der Stelle des romischen Landsitzes erhob sich die mittelalterliche Burg. Auch sie ist verschwunden im Laufe der Jahrhunderte; erhalten geblieben sind aufser der Schlofskapelle

[1] Dr. Karl Theodor Dumont „Geschichte der Pfarreien der Erzdiocese Köln", XXIV. Band, Dekanat Hersel, bearbeitet von Pfarrer G. H. Chr. Maafsen, S. 164 ff.

[2] „Annalen des histor. Vereins fur den Niederrhein", 37. Heft, 1882. „Die römische Staatsstrafse etc. und der Römerkanal am Vorgebirge", von Maafsen, S. 90, 91.

Digitized by Google

nur spärliche Fundamentreste, welche indes hinsichtlich der Lage der einzelnen Gebaudetheile den Schlufs gestatten, dafs sich der Burgbau westwärts der Kapelle erstreckte und unmittelbar an den Thurm derselben anschlofs. Ueber die Erbauung und die Geschichte dieser Burg geben die uns überkommenen historischen Nachrichten nur schwache Anhaltspunkte. Im Jahre 1250 war Dorf und Herrschaft Gielsdorf als kurkölnisches Lehen [1]) im Besitze der Gräfin Mechtildis von Sayn. In diesem Jahre nämlich schenkte die Gräfin unter anderem auch ihr Schlofs Gielsdorf gegen bestimmte Revenüen dem Erzbischof Konrad von Köln. In ihrem Testamente vom Jahre 1280 erscheint das Domkapitel als Eigenthümer von Gielsdorf. Offenbar in Folge dieser durch die Grafin Mechtildis geschehenen Uebertragung erkennt das Weisthum in spaterer Zeit den Kurfürsten als Grundherrn der Herrschaft Gielsdorf an. Es währte dies, bis zu Anfang unseres Jahrhunderts die kurfürstlichen Güter von den Franzosen als Domänengut eingezogen wurden. Das Schlofs selbst wird, nachdem dasselbe an Erzbischof und Domkapitel abgetreten war, weil unbewohnt, allmählich der Vernichtung anheimgefallen sein, die Kapelle aber blieb ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten und scheint, von einem späteren Erweiterungsbau abgesehen, in ihrem ursprünglichen Zustande auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Trotz ihrer bescheidenen Raumabmessungen bietet dieselbe ein hinlangliches Interesse, um in der vorliegenden Aufnahme einem weiteren Kreise vorgeführt zu werden.

Die Kapelle gehört zwei verschiedenen Bauperioden an: der Westtheil einer alteren, der Osttheil einer jungeren Zeit. An dem ersteren haftet vorzugsweise das architektonische Interesse. Er wird gebildet aus einem Langhause von nur zwei Gewölbejochen und einem sich westlich anschliefsenden Thurm, dessen untere Halle mit dem Schiffe durch eine Bogenöffnung verbunden ist. (Fig. 7 gibt das Kämpferprofil dieses Bogens.) Der ehemalige Ostabschlufs wird wohl in einer halbkreisformigen, mit einer Halbkuppel überdeckten Chornische bestanden haben, wie solche in den punktirten Linien angedeutet ist. An dem Gebaude selbst ist hierfur jedoch in Folge des spateren Erweiterungsbaues kein Anhaltspunkt mehr vorhanden: nur von dem ehemaligen Ostgiebel ist auf dem Dachboden noch ein kleiner, in Fachwerk ausgeführter Rest vorhanden. Die bauliche Durchbildung des Schiffes ist aus den beigefügten Zeichnungen mit ausreichender Deutlichkeit ersichtlich. Ein Gurtbogen, welcher sich auf zwei 0,60 m breite und 0,08 m vortretende Pilaster stützt, deren Basis aus Platte und Schmiege bestehen, während das Kapitell ein der Fig. 7 ähnliches Profil hat, theilt das Schiff in zwei Hälften, deren jedes ehedem mit einem Kreuzgewölbe überspannt war. Die Gewölbefelder sind aber nicht wie bei den Gewölbebauten des XII. Jahrhunderts quadratisch, sondern nach der Längenrichtung der Kirche erheblich schmaler als die Breite der Kirche. In dieser oblongen Grundform entsprechen dieselben dem erst in der gothischen Epoche zur vollen Durchführung gelangten Konstruktionssystem. Erhalten ist nur das westliche Joch. Das östliche hat — wohl beim Neubau des Chores — einer flachen Balkendecke weichen mussen. Dicht unter den Gewölben ist in jedem Joche auf beiden Seiten ein kleines rundbogig geschlossenes Fenster angeordnet. Diese vier alten Fenster sind jedoch gegenwartig vermauert und sehr unpassend durch zwei grofsere ersetzt. (Unsere Abbildung zeigt die ursprungliche Anlage.) Der untere Theil der Wand wird in jedem Joche durch zwei 1,21 m breite, 1,76 m hohe und 0,32 m tiefe Nischen in wirkungsvoller Weise gegliedert. Die Eckpilaster, auf welche sich die Rundbögen dieser Nischen stützen, haben keine Basis, jedoch ein in einem Rundstabe bestehendes Kapitell. (Fig. 8.) Die auf der Nordseite dem Thurm zunächst gelegene Nische ist als Thuröffnung ausgestaltet; sie mag für die Benutzung des Publikums bestimmt gewesen sein, während der Westeingang im Thurm mit der Burg in Verbindung gestanden und für die Burgherrschaft gedient haben wird. In seinem unteren Geschosse zeigt der Thurm auch ein Kreuzgewölbe; dasselbe nähert sich aber, da die Grate in ihrem oberen Verlaufe fast nur angedeutet sind, der böhmischen Kappe. Nach

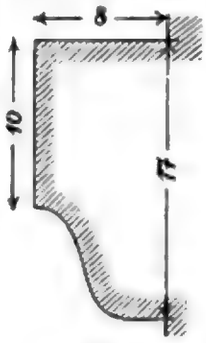


Fig. 7.

Fig. 8.

[1]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", 2. Band S. 140.

oben führt, zugänglich vom Schiffe der Kirche, eine in seiner Ostmauer ausgesparte, sehr enge und unbequeme Wendeltreppe. Die schmalen schiefsschartenartigen Fensteröffnungen der beiden mittleren Geschosse widersprechen nicht der geschichtlichen Ueberlieferung, dafs der Oberbau des Thurmes als Gefangnifs für Verbrecher benutzt worden sei. „Capella (sc. turris) in Gielstorff, quae ab ante, ut antiqua monumenta referunt, erat receptabulum delinquentium", so heifst es namlich im Kirchenbuch Nr. IV. von Lessenich. Mit diesem Zwecke könnte dann auch die auf der Nordseite des Thurmes sichtbare, gegenwärtig vermauerte Thüröffnung in Zusammenhang gestanden haben. Das oberste Geschofs, welches als Glockenstube dient, zeigt auf jeder der 4 Seiten eine Fensteröffnung in der bekannten, an der Münsterkirche zu Essen in Deutschland zuerst nachgewiesenen Form. Die Mittelsäule, auf welche sich mittels eines Kämpferstücks die unter dem gemeinsamen Bogen zusammengefafsten kleineren Bögen stützen, hat eckblattlose Basis und Würfelkapitell. (Fig. 6.) Das Aeufsere des Thurmes, welcher in einem Pyramidendache seinen Abschlufs findet, ist in einfachen Formen gehalten. Der obere Theil wird durch eine Lisenen- und Bogen-Architektur belebt, der untere besitzt dagegen keinerlei Ausbildung. Auch das Langschiff weist nur schmucklose Façaden auf. Besonders in die Augen fallt hier die grofse Höhe des Sockels: derselbe reicht bis zur halben Hohe der Schiffsmauer empor. Ein Blick auf den Querschnitt zeigt, dafs es konstruktive Momente sind, welche zu dieser Anordnung geführt haben. Durch die Gurtbogenvorlage, durch die innere Nischenanlage und die Höherführung der Plinthe im Aeufseren ist ein nach der Stutzlinie geformtes Widerlager gewonnen worden: ein Beleg dafür, wie fruh man auch in Deutschland an die Lösung des Problems einer rationellen Gewölbetechnik herangetreten ist. Denn der Frühzeit der Baukunst in deutschen Landen gehört unsere Jakobikapelle sicher an. Wenn man auch Bedenken trägt, sie mit dem Verfasser des Eingangs genannten Werkes dem X. Jahrhundert zuzuschreiben, so sprechen doch ausreichende Gründe für die Entstehung des Bauwerkes im XI. Jahrhundert. Es eignen dieser Zeit die erwähnten Detailformen nicht minder, wie das System des innern Aufbaues. Letzteres ähnelt dem der von Quast dem XI. Jahrhundert zugewiesenen Stephanskapelle (dem sogen. alten Dom) zu Regensburg. [1]) Auch in dem Westjoche der wenn nicht dem X., so doch sicher dem XI. Jahrhundert angehörigen Krypta der Benediktinerkirche zu M.-Gladbach begegnet uns eine ähnliche Gliederung der Wandflächen. [2]) Das Gleiche ist der Fall in dem der Zeit um 1040 zugeschriebenen Chorquadrat der Stiftskirche zu Surburg, dessen alterthümliche Fassung nach dem Ausdruck von Adler wie ein embryonischer Keim zu dem herrlichen Gewölbesystem von Speier uns entgegentritt. [3])

Die geringen Abmessungen der Kapelle — sie hatte im Schiffe nur eine innere Länge von 6,87 m, bei einer Breite von 4,20 m — machte einen Erweiterungsbau nöthig, dem, wie bereits erwähnt, die ehemalige Choranordnung zum Opfer fiel. [4]) Derselbe ist in unseren Grundrissen durch den helleren Ton hervorgehoben. Er ist flach gedeckt und mit 5 Rundbogenfenstern versehen. Das Fehlen eines jeden architektonischen Schmuckes wird ersetzt durch die Gemälde, mit welchen die inneren Wandflächen dieses Chorraumes ausgestattet sind. Dieselben sind auf rothbraunem Grunde ausgeführt und stellen Scenen aus dem Martyrium der hl. Margaretha und dem Leben des Heilandes dar.

Die Darstellungen beginnen 1,80 m über dem Fufsboden und reichen bis zur Decke. Rechts und links sind dieselben in 3 Reihen übereinander gestellt, welche durch grünliche Bänder von 10 cm Breite von einander geschieden werden. Durch ebensolche Bander in senkrechter Richtung werden auf diese Weise die Wandflachen in einzelne Felder zerlegt, welche gegen 85 cm breit und 75 cm hoch sind. An den Wandungen des Chorschlufses sind die beiden unteren Reihen zu einer einzigen von 1,60 m Höhe zusammengezogen und ist auf den so gewonnenen gröfseren Flächen die Kreuztragung, die Kreu-

---

[1]) v. Quast „Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg". Berlin 1852.

[2]) „Organ für christliche Kunst," Jahrg. 1850 Nr. 22 bis 24: „Die ehemalige Benediktiner-Abtei zum hl. Veit in M.-Gladbach." Ferner: F. Bock „Rheinlands Baudenkmale", Abteikirche zu M.-Gladbach. S. 6.

[3]) F. Adler „Frühromanische Baukunst im Elsafs". Berlin 1879. S. 9, 10. Abbildung: Blatt 3, Fig. VII und VIII.

[4]) (Capella) ad majorem Dei gloriam nec non ad honorem s. Jacobi apostoli exstructa vel potius reaedificata et extensa, heifst es in dem erwähnten Kirchenbuche IV von Lessenich.

Digitized by Google

zigung, die Pietagruppe und die Auferstehung zur Darstellung gebracht. Die Wandgemälde gehören der gothischen Zeit an und sind, wenn auch nicht unbeschädigt, verhältnifsmäfsig wohl erhalten. [1])

Zu einer genaueren Datirung des Chorbaues fehlt es an einem bestimmten Anhalt; der Umstand indes, dafs an den Fenstern ausschliefslich der Rundbogen zur Anwendung gekommen ist, berechtigt zu dem Schlusse, dafs die Erweiterung der Kapelle im XII. oder XIII. Jahrhundert vorgenommen worden ist. [2])

Da dieselbe für das Bedürfnifs der Jetztzeit auch in diesem Umfange nicht mehr ausreichte, wurde im Jahre 1880 nach dem Plane von V. Statz in Köln eine neue gröfsere Kapelle erbaut. Dieselbe ist aus freiwilligen Beiträgen der Gemeinden Gielsdorf und Oedekoven als zweischiffige gothische Hallenkirche in Ziegelrohbau ausgeführt; in der Richtung von Norden nach Süden sich erstreckend, bildet der in ihrer Längenaxe liegende Thurm der alten Kapelle ihren Nordabschlufs. Mit der alten Kapelle ist sie durch die Anlage einer in der Westnische der Südwand angebrachten, also der alten Nordthür analogen Thür in Verbindung gesetzt: eine dieser entsprechende Thüranlage neben der Westseite des Thurmes führt von Aufsen in das westliche Schiff der neuen Kapelle. Es ist so von dem beiden Kapellen gemeinsamen Thurme nach Osten und nach Süden ausstrahlend eine Gebäudegruppe reizvoller Wirkung geschaffen: ein anziehendes und nachahmungswürdiges Beispiel, den Forderungen der Gegenwart wie der Vergangenheit in praktischer Weise zugleich gerecht zu werden. Wer da weifs, wie häufig noch immer und nicht am seltensten in hochkultivirten Städten, unersetzliche Werke der Vorzeit spurlos vernichtet werden, wird den Männern die Anerkennung nicht versagen, welche es sich haben angelegen sein lassen, hier in ländlicher Abgeschiedenheit ein mit dem Entstehen und der Geschichte ihres Heimathsortes eng verknüpftes Bauwerk zu erhalten. Gerne schliefsen wir uns deshalb den Worten des Dumont'schen Werkes an: „Die Kapelle ist eine uralte adelige Stiftung, für die Geschichte der Baukunst wie der Pfarre gleich interessant, und darum ihre Erhaltung nach dem Neubau dankend anzuerkennen". Der hieran geknüpften Mahnung „nur ja nicht durch neue Veränderungen die alte Form zu zerstören", fügen wir den Wunsch an, dafs die Zeit einer würdigen Wiederherstellung der alten Kapelle nicht mehr fern sein möge.

Münster. W. Effmann.

[1]) An der Ostseite sind sie durch einen unmittelbar an die Wand gerückten Zopfaltar ebenso wie das hier befindliche, aber jetzt vermauerte Fenster verdeckt. Eine sachgemäfse Restauration dieser figurenreichen Bilder wäre dringend zu wünschen. Auch in dem älteren Theile der Kapelle sind Reste von Bemalung sichtbar.

[2]) Otte-Wernecke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie", 5. Aufl., 2. Bd. S. 69, erwähnen unter den romanischen Bauten mit folgenden Worten der Kapelle von Gielsdorf: „Kapelle, fünfseitig geschlossen, mit schwerfälligem viereckigem Thurm. Krypta". Diese Angabe ist dem Obigen entsprechend richtig zu stellen.

Kleinere Beiträge.

Das grofse Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich. [1])

Mit Abbildung.

Im Stadtarchiv zu Köln befindet sich das Prachtsiegel an einer Urkunde vom 25. Mai 1368, Haupt-Urk.-Arch. No. 2386. Der Text des Privilegs, welches den Kölner Kaufleuten Vergünstigungen für den Tuchhandel in Oesterreich gewährt, ist durch Lacomblet, Urkb. f. d. Gesch. d. Niederrheins Bd. 3 No. 648 zum Abdrucke gebracht. Ennen hat dann in den Quellen zur Gesch. d. St. Köln 4 No. 426 darauf hingewiesen, dass ein dem gegenwärtigen sehr ähnliches Siegel desselben Fürsten bereits 1867 im Geschichtsfreund (der fünf Orte Luzern, Uri etc.) Bd. 22 veröffentlicht worden sei. Nun macht aber weder die Lithographie in der schwei-

[1]) Vgl. über diesen prachtliebenden Fürsten u. a. A. Huber „Herzog Rudolf IV. von Oesterreich"; J. Schneller „Die schmucken Siegel Erzherzogs Rudolfs IV. von Oesterreich" im (schweizerischen) „Geschichtsfreund" 22 S. 1—18; A. Bruder „Studien über die Finanzpolitik Herzog Rudolfs IV. von Oesterreich".

Ausstellungen und Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung in Brüssel,

auf die bereits im I. und II. Hefte unserer Zeitschrift die Aufmerksamkeit hingelenkt wurde, hat die grofsen an sie geknupften Erwartungen im vollsten Mafse erfüllt. Sie nimmt von dem mächtigen, halbkreisförmigen, aus Stein und Eisen konstruirten monumentalen Gebäude den linken Flügel zum gröfsten Theile in Anspruch und die gewaltige Eintrittshalle, in der Gipsabgüsse von den hervorragendsten Denkmälern der altklassischen Zeit, namentlich aber des Mittelalters und der Frührenaissance, zumal in Belgien und Holland, so lehrreich wie malerisch (nach dem Vorbilde des Kensington-Museums) aufgestellt sind, bildet zu den Alterthümern ein Atrium, wie es vortheilhafter und günstiger kaum gedacht werden kann. Die weiten, hohen und lichten Raume, in denen diese paradiren, sind durch zahlreiche und ausgezeichnete alte Gobelins und Fahnen prächtig dekorirt. Die Aufstellung und Vertheilung der Glasschränke, der alten Möbel und der grofsen freistehenden Kunstsachen ist eine so übersichtliche und geschmackvolle, dafs Beschauung und Studium in jeder Beziehung erleichtert sind.

Die grofsen Kabinete, die eine Art von erhöhtem, überall durch Treppen zugänglichem Seitenschiff bilden, sind sehr geschickt benutzt worden, um als Kulturbilder eingerichtet und ausgestattet zu werden. – Eine Küche mit einem ungemein reichen, mannigfachen Einrichtungsapparat eröffnet diese interessante Serie in der geschicktesten Weise. Es ist geradezu erstaunlich, was sich da aus den letzten Zeiten des Mittelalters und aus der Folgezeit an Küchengegenständen zusammengefunden hat bis zu den Vogelkörben, den Wascheinrichtungen, Spinnrädern u. s. w. — Ein burgerliches Zimmer des XV. Jahrhunderts schliefst sich an und es fehlt in ihm kaum ein Mobel, welches ein solches jeweilig zu enthalten pflegte. — Das Herrenzimmer des XVI. Jahrhunderts ist sehr reich ausgestattet und zwei Vitrinen mit Limoussiner Emailbildern und mit Miniaturgemälden bilden noch eine besondere Zugabe. – Der Waffensaal ist äufserst opulent und was an den Wänden und Ständern nicht angebracht werden konnte, ist in zwei grofsen und in zwei kleinen Glasschränken als höchst kostbares Geräth untergebracht. — Das Zimmer des XVII. Jahrhunderts enthalt ein sehr reiches Meublement mit Einschlufs des Bettes, aber auch zwei flache Vitrinen mit künstlerisch sehr werthvollen Eisenarbeiten. — Das Rococozimmer ist fast ausschliefslich aus Lütticher Möbeln aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts zusammengesetzt und zwei Glasschranke prasentiren eine anmuthige Auswahl von zahlreichen Gläsern und Schmucksachen aus dieser Zeit. — Ein vornehmes Zimmer, welches den Geist der zweiten Halfte des vorigen Jahrhunderts athmet, schliefst die glänzende und instruktive Reihe, die neben dem eigentlichen Ausstellungsraum als überaus wichtiges und werthvolles Leitmotiv herläuft, insoweit es sich um den Schlufs des Mittelalters und um die folgenden Jahrhunderte als vorwiegend profanes Ergänzungsmaterial handelt. In ihm vervollständigt sich also das beispiellos reiche Bild, welches der Hauptausstellungsraum bietet.

In diesem ist eine chronologische Reihenfolge nach den einzelnen Kunstzweigen, soviel es möglich war, eingehalten worden und in ihr gruppiren sich die einzelnen Objekte nach folgenden vom Kataloge festgehaltenen Gesichtspunkten: Vor-römische, also prähistorische und belgisch-römische, sodann frankische Funde, die Goldschmiede- und Emaillirkunst im Dienste der Kirche, sodann im Dienste des bürgerlichen Lebens Schmucksachen, Uhren, Miniaturbildchen, Medaillen; Gegenstände aus Bronze und Kupfer, aus Zinn und Eisen; Kästchen, Waffen, Gegenstände aus Elfenbein, Marmor und Alabaster, aus Holz, Möbel, Wand- und Standuhren, Lederarbeiten, Gläser, Glasgemälde, Steingut, Fayencen, Porzellane, Gewebe, Tapisserien, Stickereien, Spitzen, kirchliche Gewander Paramente, Kostüme, Fächer, illuminirte Handschriften, Musikinstrumente, Abzeichen von Zünften.

In dieser Reihenfolge beschreibt der 562 Seiten umfassende Katalog, der zum gröfsten Theil von Kanonikus Reusens verfafst ist, die einzelnen Gegenstände durchaus sach- und

Digitized by Google

fachgemäfs, manche derselben, namentlich die kirchlichen, sehr eingehend, andere sehr kurz, aber alle durchaus zuverlässig, so dafs er einen hohen wissenschaftlichen und bleibenden Werth hat. Diesen wird er um so mehr behaupten als mehrere Gruppen, die er besonders grundlich behandelt, in dieser Vollständigkeit wohl niemals wieder in die Erscheinung treten werden. Zwar bietet jede Gruppe ein mehr oder weniger vollständiges Bild der Entwickelung, welche das betreffende Material, oder der bezugliche Kunstzweig genommen hat, und bei mancher derselben ist sie bis weit in das erste Jahrtausend zurückzuverfolgen. Es ist ein wahrer Hochgenufs und eine überaus fruchtbare Belehrung, diese fast lückenlosen Serien zu prufen, die so komplet und vorzüglich kaum je mögen vereinigt gewesen sein. Den einflufsreichen Veranstaltern dieser Ausstellung ist es namlich gelungen, die Vorstände der Diozesen, der Kirchen und Klöster, die Vertreter der Städte und der öffentlichen Museen innerhalb der Landesgrenze und auch aufserhalb derselben die hervorragendsten Besitzer von Privatsammlungen um ihre Leihgaben mit einem Erfolge anzugehen, wie er eigentlich noch nicht dagewesen ist und sicher sobald sich nicht wiederholen wird. Die grofsen Kupfergusse des XIII., XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts, die sogen. „Dinanderiees", sind in Evangelienpulten, Osterleuchtern, Taufbrunnen in einer Weise vertreten, die geradezu überwaltigend ist und die kleineren Erzeugnisse desselben Materiales die Aquamanilien, Mörser, Leuchter, Rauchfässer, Kreuze, Kruzifixe und sonstigen Figuren erganzen diese auch in praktischer Hinsicht so wichtige und lehrreiche Sammlung. — Noch viel bedeutsamer und hervorragender ist die Kollektion von mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten, namentlich von Reliquien-Schreinen, -Tafeln, -Kreuzen, -Gefafsen, -Figuren u. s. w., die fast ausschliefslich im Lande ihre Heimath haben und behalten haben. Was die Kirchenschätze von Namur und von Tongern, von Lüttich und von Walcourt, von Huy, Visé u. s. w. u. s. w. noch besitzen und hergeliehen haben, ist ganz erstaunlich, ein kostbarer Beitrag zur Thätigkeit der Goldschmiede namentlich an den Ufern der Maas im XIII. und XIV. Jahrhundert, gleich interessant für den Archäologen wie für den Künstler, der in ihr eine unerschöpfliche Fundgrube der besten und dankbarsten Vorbilder findet. Nach der einen wie nach der anderen, also nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite sie zu prüfen ist von der gröfsten Wichtigkeit.

Nach der einen Seite wird es sich vor Allem darum handeln, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieser glänzenden und produktiven Goldschmiede-Werkstätten, als deren höchster Meister gleich nach 1200 der Frère Hugo in der Abtei Oignies (von dem 15 Werke, wohl sämmtliche, die erhalten, ausgestellt sind), zu betrachten ist, festzustellen und namentlich ihre Unterschiede von den rheinischen Schulen zu markiren. Nach der andern Seite wird es namentlich darauf ankommen, was von diesen Erzeugnissen und von denen der Dinanderiees den heutigen liturgischen Bedürfnissen gegenüber besonders nachahmungswerth erscheint, hervorzuheben. Nach diesen beiden Richtungen werden die Veranstalter durch grofse Aufnahmen und scharfe Abgüsse gewifs ihre unschatzbaren Verdienste noch zu vervollkommnen und dauernd zu machen beflissen sein. Auch unsere Zeitschrift wird hier ihre Beihülfe nicht ganz versagen dürfen und in einem weiteren Berichte gerade diese beiden Seiten ins Auge fassen müssen. Für diesmal möge aus diesem Kreise nur eine sehr merkwürdige Reliquien-Monstranz aus dem Schatze von Tongern, die hier, Dank der Güte des Herrn Kanonikus Reusens, in der umstehenden Abbildung beigefügt ist, ein Werk zur Darstellung bringen, welches auf eine Zusammenwirkung der heimischen Werkstätten in den architektonischen wie figuralen Theilen, und der rheinischen (kölnischen) in den dekorativen, den Reliefschmelztafelchen, beruhen dürfte.

Versuchen wir nach der Hervorhebung der beiden Glanzpunkte (zu denen auch Privatsammler kostbare Beitrage geliefert haben: inländische wie Vermeersch — der auch sonst die grofsten Verdienste um die Ausstellung hat —, Frésart u. s. w., und ausländische, unter denen aus Köln Albert von Oppenheim seine sämmtlichen mittelalterlichen Metall-Arbeiten, Thewalt sein herrliches Niello-Kreuz, Bourgeois eine ganze Kollektion von interessanten Objekten) noch einen kurzen Ueberblick uber den sonstigen Hauptinhalt der Ausstellung zu gewinnen, so werden wir, chronologischen Gesichtspunkten folgend, zunächst der prähistorischen Funde an der Westküste von Spanien durch die Gebr. Siret zu gedenken haben, sofort aber der bel-

Digitized by Google

zeichnete Exemplare befinden. — An Formvollendung kommen ihnen verschiedene geschnittene Lederarbeiten ersten Ranges gleich, darunter auch einige in getriebener und bemalter Technik. — Was im Anschlusse an diese an Bucheinbanden vorhanden, ist nicht gerade hervorragend, aber desto bedeutsamer sind die illuminirten Handschriften, die nicht so sehr vom archäologisch-chronologischen, als vom kunstlerisch-ästhetischen Standpunkte ausgewählt erscheinen. Was aus den burgundischen und flandrischen Miniatoren-Schulen namentlich die königliche Bibliothek hier deponirt hat, ist von einer Schönheit und Eleganz ohne Gleichen." Sie finden ihre letzten Ausläufer in den herrlichen englischen Miniaturporträts, die ein englischer Sammler ausgestellt hat. — Neben ihnen erscheint als ihnen einigermafsen verwandt eine auserlesene Sammlung von Schmucksachen der mannigfachsten Art, unter denen nur die Goldemails in geringerem Grade vertreten sind. — Ueberaus reich ist das sogen. Gerath vorhanden, das neueste Schoofskind der vornehmen Sammler, und was in dieser Beziehung Zschille allein in einer grofsen Vitrine höchst übersichtlich ausgestellt hat, ist in dieser Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit wohl jeder Konkurrenz gewachsen.

Eine gute Medaillen-Sammlung findet sich unmittelbar daneben aufgestellt und sie leitet zu den aus den letzten Jahrhunderten stammenden meistens profanen Metallarbeiten, den gegossenen wie getriebenen über, die hier in ganz aufsergewöhnlicher Fülle zusammengekommen sind, darunter einige auserlesene Stücke: Kannen, Schüsseln, Leuchter etc. aus Pariser Sammlungen. — Von grofser Reichhaltigkeit und Vollständigkeit sind die keramischen Serien und in ihrem Bereiche einige Abtheilungen von aufsergewöhnlicher Bedeutung. Die Steingutarbeiten von Siegburg, Frechen, Raeren sind hinreichend vertreten, die italienischen Majoliken, namentlich aus der Sammlung von Somzée, sehr zahlreich, die Fayencen sowohl die heimischen wie die fremden in seltener Anzahl und Güte. Mehrere Glasschränke sind ausschliefslich mit Delfter Fabrikaten gefüllt, unter denen die seltenen bunten durch ihre Pracht staunen machen. — Auf dem Gebiete der Gläser sind die mittelalterlichen Fabriken nur spärlich, die späteren reichlich repräsentirt. Ganz unscheinbar, aber von höchster Seltenheit ist ein Portraitmedaillon aus der klassischen Zeit mit der griechischen Umschrift „Aristion die schöne Frau". Es hat nur 4 cm im Durchmesser und ist mit Muschelgold (nicht in Blattgold, wie bei den sogen. Goldgläsern und bei den ersten italienischen Hinterglasmalereien des XIII. Jahrhunderts) auf eine blaue Glasplatte aufgetragen, welche mit einer weifsen überdeckt und geschlossen ist. Parallelen dazu finden sich an dem grofsen Kreuz der Galla Placidia in der Bibliothek zu Brescia, im Museum zu Turin und zu Schwerin. Die übrigen auch nur in wenigen Exemplaren vorhandenen Hinterglasmalereien (verres églomisés) sind, wie die Glasgemälde, von geringerer Bedeutung. — Desto bedeutsamer sind die Gobelins, die rings die Wände schmucken, eine ganz exquisite Reihe der allerbesten Wandteppiche aus den flandrischen und französischen Fabriken. — Ihnen gegenüber können sich die Gewebe, Stickereien und Spitzen, so respektabel sie auch an Zahl und so schön auch manche von ihnen in Zeichnung und Technik sind, nicht ebenbürtig behaupten. Auf letztere Zweige wurde weniger Werth gelegt, weil sie noch im Jahre 1883 zu einer höchst glänzenden Ausstellung in Brüssel vereinigt gewesen waren. Die beiden Antependien von Lüttich und Brüssel, der Chormantel aus Gent, mehrere Kaseln, Dalmatiken und Pluviale, theils aus Privatbesitz, behaupten den höchsten Rang und an kleineren Nadelarbeiten in Seide und Leinen ist noch Manches geeignet, das Auge zu erfreuen und kunstfertige Hände zur Nachahmung anzuregen.

Obwohl dieser Ueberblick unter der Hand über die Absicht hinaus gewachsen, ist er doch weit entfernt, ein auch nur annähernd vollständiges Bild von den jetzt in Brüssel vereinigten Kunstschätzen zu geben. Sie werden erst im November wieder zerstreut werden und daher auch denjenigen noch zugänglich sein, die zu allerletzt ihre Ferien beginnen und ihre Reise antreten. —

In unserem nächsten Hefte sollen die kirchlichen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters und die „Dinanderiees" nach der oben bereits angedeuteten Richtung noch eine etwas eingehendere, hoffentlich durch die eine oder andere Abbildung erläuterte Behandlung finden. Schnütgen.

Digitized by Google

Die achte Wander-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine,

welche vom 12. bis 16. August d. J. in Köln tagte, hat einen sehr glanzenden Verlauf genommen, wie die langen und umfassenden Vorbereitungen ihn erwarten liefsen. Zu diesen zählt vor Allem die Abfassung und Zusammenstellung der Festschrift, die trotz aller ihr erwachsenen Schwierigkeiten in tadelloser Ausstattung am Eröffnungstage vorlag unter dem Titel: „Köln und seine Bauten". Sie ist ein wahrhaft monumentales Werk von 806 Seiten Text und 700 Illustrationen, die meistens zinkographisch in den Text gedruckt sind, zum Theil in ganzen Tafeln bestehen. Sie bietet einen Ueberblick über die Kölner Bauthätigkeit im weitesten Sinne des Wortes, wie keine Stadt so vollständig und systematisch ihn aufzuweisen hat, denn er umfafst die älteste Periode, das Mittelalter, die neuere und die neueste Zeit. Die drei ersten Perioden werden im I. Theil unter „Baugeschichtliche Entwicklung" behandelt, die von Baumeister Wiethase bearbeitet ist. In sechs Abschnitten wird auf 212 Seiten von dem baukunstlerischen Schaffen in Koln ein Bild entrollt, welches mit der römischen Periode beginnt und mit 1880 schliefst. Mehr als 200 Abbildungen, die fast alle für diesen Zweck eigens geschaffen sind, erläutern diesen in sich so wichtigen und für die Geschichte der Baukunst so bedeutsamen Beitrag. Er sammelt nicht blofs die auf diesem Gebiete bereits durch die mannigfachen fruheren Forschungen gewonnenen Resultate, sondern er bietet auch eine grofse Anzahl neuer Beobachtungen und Gesichtspunkte, wie sie von den langjährigen, selbstständigen und grundlichen Untersuchungen und Studien des unermüdlichen Verfassers und seiner Mitarbeiter erwartet werden durften. Die Baugeschichte der Stadt hat dadurch eine uberaus schatzenswerthe Ergänzung, die Geschichte zumal der früh- und spätmittelalterlichen Architektur überhaupt eine wichtige Bereicherung erfahren, auf die wir in unserer Zeitschrift wohl des öfteren noch werden zuruckzukommen haben. Am meisten wird noch eingehendere Prüfung die letzte Periode vom Anfange dieses Jahrhunderts bedürfen, nicht wegen ihrer inneren Bedeutung, sondern wegen der vollständigen Vernachlässigung, die sie bis dahin erfahren hatte. — Der II. Theil, der das „Bauwesen der Gegenwart" in gründlicher Weise vorfuhrt, bringt sehr viel bis dahin gar nicht gesammeltes oder nur zerstreut vorhandenes Material und liefert den Beweis für das überaus frische Leben, welches die Stadterweiterung herbeigeführt hat und in steigender Bewegung unterhält. — Als ein vorzüglicher, aber durchaus selbständiger und origineller Auszug aus diesem verdienstvollen Werke erschien der lichtvolle Vortrag, mit dem Stadtbaumeister Stübben die erste allgemeine Versammlung eröffnete. — An ihn schlofs sich das farbenreiche Bild an, das Baumeister Wiethase in geschickter Gruppirung und lebendiger Darstellung von der „alten Bauthatigkeit der Rheinlande" entrollte. — Ein höchst ansprechendes Gegenstück dazu bot in der dritten allgemeinen Versammlung der Oberbaurath Freiherr von Schmidt, der in einer langen, brillanten und fesselnden Rede uber die Dome in Oesterreich-Ungarn sich aussprach und zur Erläuterung der Einflüsse, unter denen sie entstanden sind, eine solche Menge der interessantesten Beobachtungen vorlegte, dafs ein halbes Jahrtausend architektonischen Strebens und baukunstlerischen Schaffens in Ursache und Wirkung aus ihr hervorleuchtete.

So drückten diese drei bedeutsamen Reden, die vor den anderen wichtigen Verhandlungen und Vortragen das Interesse unserer Leser in Anspruch nehmen werden, der stark besuchten und animirten Versammlung den Stempel der idealen Bestrebungen auf, von denen die praktischen Tendenzen in hohem Maafse sich beherrscht zeigten. *σ.*

Die Pfarrkirche zu Thann

im Oberelsafs, eines der schönsten und interessantesten Gotteshäuser Süddeutschlands, geht einer durchgreifenden Restauration entgegen. Der dazu von dem Metzer Dombaumeister Tornow entworfene Plan ist an mafsgebender Stelle genehmigt, und hat der Landesausschufs die erforderlichen Geldmittel bewilligt. Indem wir hinsichtlich des Baudenkmals im übrigen auf das treffliche Werk des Professors Dr. Kraus „Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen" (Bd. 2 Abth. 3 S. 531—656) verweisen, sei hier nur eben kurz Folgendes bemerkt. Die dem hl. Theobald, Patron der Stadt Thann, gewidmete Kirche ward im Jahre 1275 gegründet.

und fand die Konsekration der Schiffe 1340 statt. Nach Verlauf von 4 Jahren begann man mit der Fundamentirung des Chores und der Thürme, von welchen indefs nur der nördliche, und zwar im Jahre 1516 ausgebaut ward. Derselbe ist 300 Fufs hoch und erinnert sein durbrochener Steinhelm an die Thürme zu Strafsburg und Freiburg. Besonders bemerkenswerth ist das sehr figurenreiche Hauptportal der Westfront; trotz vieler Verluste, welche das Innere der Kirche erlitten hat, birgt dasselbe noch schätzbares Skulpturwerk verschiedenster Art. In der Zopfperiode 1726, während welcher die Ansicht aufkam, dafs eine möglichst freie Aussicht auf den Hauptaltar, von allen Punkten der Kirche aus zu erstreben sei, ward ein kunstreicher Balkon zerstört, ein Schicksal, welches nicht wenige derartige Werke theilten. Sieben prachtige Farbenfenster aus dem Ende des XV. und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts sind noch erhalten, aufserdem im nördlichen Seitenschiff eine Anzahl kleinerer, spätgothischer Glasmalereien, einzelne Figuren darstellend. Auf Grund eigener Anschauung glaubt Einsender den Besuch der, von der grofsen Reiseroute nach der Schweiz etwas abgelegenen St. Theobaldskirche, dringendst den Kunstfreunden empfehlen zu sollen. Im Hinblick auf den mit der Restauration des Baudenkmals beauftragten Meister ist zuversichtlich zu erwarten, dafs dieselbe in möglichst das Alte schonender, konservativer Weise erfolgen wird. A. R.

Bücherschau.

Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. Von Stephan Beissel, S. J. Mit vielen Abbildungen. I. Theil: Gründungsgeschichte. Trier, Paulinus-Druckerei 1887. 240 Seiten. M. 4.—.

Jeder Beitrag zur Aufhellung der ungemein dunklen Geschichte der Trierer Kirchen kann von Kunst- und Alterthumsfreunden nur willkommen geheifsen werden. Ganz besonders mufs dies der Fall sein, wenn sein Verfasser auf diesem viel und heftig umstrittenen Gebiet wissenschaftlicher Ruhe sich befleifsigt und das ernste Streben bekundet, nicht mit Voreingenommenheit an liebgewonnenen Ueberlieferungen festzuhalten, aber solche auch nur dann aufzugeben, wenn wirklich stichhaltige Gründe dies geboten oder auch nur berechtigt erscheinen lassen. In diesem Sinne begrüfse ich den vorliegenden I. Theil von P. Beissel's Geschichte der Trierer Kirchen, der sich mit der besonders heiklen Frage ihrer Gründung befafst. Unverkennbar leitet den Verfasser die Absicht, mit ihrer Klarstellung zugleich eine festere Grundlage für die in Aussicht stehende Behandlung der Frage nach der Echtheit des hl. Rockes zu schaffen, doch interessiren hier zunächst nur die bau- und kunstgeschichtlichen Ergebnisse seiner ebenso mühevollen wie sorgfältigen Forschungen.

Im ersten Kapitel (S. 7—67), welches die auch in politischer Hinsicht dunkle Geschichte Trier's vor dem Siege des Christenthums behandelt, wird zunächst festgestellt, dafs, soweit auch die Forscher über den Zeitpunkt der Sendung der hhl. Eucharius, Valerius und Maternus auseinandergehen, sie fast einmüthig in ihnen die ersten beglaubigten Bischofe der Trierer Kirche erblicken. Sodann wird das Martyrium der thebäischen Legion in der Schweiz und das damit eng zusammenhängende der Trierer Glaubenszeugen eingehend und unter ausführlicher Mittheilung der überaus umfangreichen Literatur kritisch untersucht und festgestellt, dafs die negative Kritik auch nicht ein altes Zeugnifs beigebracht hat, welches gegen die Thatsächlichkeit des gegen Ende des 3. Jahrhunderts stattgehabten Martyriums Trierer Bürger und romischer Legionssoldaten sprechen konnte.

Das zweite Kapitel (S. 67—130) behandelt die Stiftung des Trierer Domes unter Bischof Agritius durch Konstantin und Helena. Auch hier läfst der Verfasser es sich angelegen sein, die Berechtigung der Einwürfe zu untersuchen, welche gegen die Ueberlieferung angeführt werden, wonach den Kern des heutigen Domes das Haus der hl. Helena bildet, dessen hochinteressantes Mauerwerk blosgelegt und in einem prächtig ausgestatteten Werke beschrieben zu haben das unbestreitbare Verdienst des verstorbenen Domkapitulars von Wilmowsky ist. In diesem Werke würde aber die Hypothese von dem Entstehen des erwähnten Mauerwerks in konstantinischer oder vorkonstantinischer Zeit als haltlos erwiesen sein, wenn der oft erwähnte Münzfund des Herrn von Wilmowsky als beweiskräftig anerkannt werden mufste. Das ist aber, wie Verfasser in einer mit minutioser Sorgfalt geführten Beweisaufnahme darthut, nicht der Fall. Der kleinen Bronzemünze Gratians (367 bis 383), die v. W. im Jahre 1852 in der südlichen Umfassungsmauer, acht Zoll tief vermauert, im Mortel einer Ziegelschichte, zwischen dem ersten und zweiten östlich gelegenen Fenster, da wo die Widerlager der Fensterbogen ihren Anfang nehmen, gefunden haben will, ist nämlich eine ihr nicht gebührende Bedeutung beigelegt worden. Obgleich H. v. W. über seinen für so hoch bedeutsam erklärten Fund bis zur Veröffentlichung seines Werkes im Jahre 1874, also 22 Jahre lang, geschwiegen, war es doch noch möglich, einen der damals an der Fundstelle beschäftigten Arbeiter vernehmen zu lassen, welcher aussagte, dafs er sich des Fundes durch den Arbeiter Schuler (nicht durch

v. W.) noch sehr genau erinnere, dafs derselbe gemacht worden sei, als man zur Ausbesserung einer sehr schadhaften Stelle der dort ca. 4 Fufs dicken Mauer einige Steine losgebrochen habe; der Mörtel, in welchem die Münze gesessen, habe nicht ausgesehen, wie der ihm sehr genau bekannte Mörtel im Innern der römischen Mauer, sondern wie der äufsere in späteren Zeiten an die römische Mauer angetragene Bewurfsmörtel, und H. v. W., dem Schuler die Münze gebracht, sei an jenem Tage gar nicht unter, bei oder auf dem 40 Fufs hohen Gerüst gewesen. Es liegt also keinerlei Beweis dafür vor, dafs die Münze bei Ausführung des Mauerwerkes in die Mauer gekommen, vielmehr ist es, wie Verfasser hervorhebt, wahrscheinlich, dafs sie in nachrömischer Zeit „lange nach Vollendung des Baues, etwa bei einer Restauration, an die Stelle kam, wo der Maurer Schuler sie entdeckte". Uebrigens sagt H. v. W., trotz des angeblich die Erbauung nach Gratian beweisenden Münzfundes, auf S. 8 seiner erwähnten Schrift von jenem Bauwerk: „was kann es anders sein, als jenes Forum, von welchem Ausonius sagt, dafs vor Gratians Regierung sich dort die Bürger drängten"?

Bei Prüfung der Frage nach Zeit und Zweck der Erbauung dieser römischen Prachthalle zeigt Verfasser zunächst, dafs sich weder aus dem Material noch aus der Konstruktion Schlüsse gegen das von der Ueberlieferung angenommene Alter der Halle ergeben. Was den ursprünglichen Zweck der Halle betrifft, so wird dargethan, dafs ihre Bestimmung als Waarenlager, Kurie, Theil eines Kaiserforums, Kirche und Grabkapelle theils unerwiesen, theils durch die gewichtigsten Gründe widersprochen ist, während nichts der Tradition entgegensteht, welche das Haus der Helena als bischöfliche Kirche geweiht sein läfst.

Das dritte Kapitel (S. 136—178) untersucht die Geschichte der ältesten Kirchen, welche vor oder nach dem Dome entstanden. Als älteste Kirche hat eine früher, wenn auch nicht ursprünglich dem heil. Eucharius, später dem Apostel Matthias geweihte Kirche zu gelten, dessen Gebeine in konstantinischer Zeit in ihr beigesetzt wurden. An sie hat sich, ebenso wie an die der Zeit Konstantins nahestehende S. Johanneskirche vor der Porta nigra, in welcher Paulinus die Leiche seines Vorgängers S Maximin beisetzte, die Gründung der berühmten Abteien von S. Matthias und S. Maximin angeschlofsen, von denen die letztere jedenfalls durch ältere Zeugnisse beglaubigt und also wohl auch thatsächlich die ältere ist. In ihr hat wahrscheinlich auch der hl. Athanasius während seines Trierer Aufenthaltes gelebt, der, wie Verfasser nachweist, in seiner viel citirten Apologia ad Constantium nicht von dem Dom redet, sondern nur erwähnt, dafs während seiner Anwesenheit in Trier (336—338) wegen der Menge des Volkes in einer Kirche Gottesdienst gehalten wurde, die noch im Bau begriffen war. Weiter zeigt Verfasser, dafs die erst spät erwähnte Kreuzkirche der hl. Helena, wenn sie überhaupt bestanden hat, nicht zu S. Barbara in den Ruinen der römischen Bäder zu suchen sein kann, dafs die bischöfliche Kathedra nicht in der alten Marienkirche an der Mosel, sondern in der später S. Paulin genannten grofsen Marienkirche vorübergehend gestanden habe, dafs sich jedoch der Nachweis nicht erbringen lasse, es sei dies schon im IV. Jahrhundert und vor Aufstellung derselben in der Domkirche der Fall gewesen.

Auch die im vierten Kapitel (S. 179—235) angestellte Untersuchung der Grabstätten der Trierer Bischöfe vom IV. bis zum XI. Jahrhundert, welche für die Erbauungszeit mehrerer Kirchen werthvolle Anhaltspunkte liefert, widerlegt die Behauptung, S. Paulin sei Jahrhunderte hindurch die eigentliche Grabstätte der Trierer Bischöfe gewesen und rechtlich als Kathedrale angesehen worden; höchstens dürfe eingeräumt werden, dafs von einem oder mehreren Bischöfen zu Zeiten dort feierlicher Gottesdienst abgehalten wurde. In diesem Abschnitt wird namentlich auch die durch Abbildungen erläuterte Mittheilung über die Auffindung der archäologisch interessanten Lade mit den Reliquien des hl. Paulinus allgemeines Interesse beanspruchen.

Vorstehender Bericht läfst erkennen, dafs Beissel's Schrift als ein höchst werthvoller und dankenswerther Beitrag zur Trierer Kirchen- und Kunstgeschichte zu betrachten ist, um so anerkennenswerther, als der Verfasser der Versuchung standhaft widersteht, vorhandene und unaufgeklärte Lücken durch geistreiche aber unerweisbare Hypothesen auszufüllen.

Viersen. Aldenkirchen.

Die alten Wandmalereien im Dome zu Braunschweig. In photographischen Lichtdrucken herausgegeben von der George Behrensschen Kunstanstalt. I. Lieferung: 13 Blätter.

Die Kunstanstalt von G. Behrens, welche seit Jahren sich die Darstellung und Herausgabe der Kunstschätze von Stadt und Land Braunschweig angelegen sein läfst, hat ein sehr verdienstliches Unternehmen begonnen, welches das lebhafte Interesse aller Kunstverständigen in hohem Mafse verdient, nämlich die der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörenden Wand- und Gewölbemalereien im Dome S. Blasii zu Braunschweig in wohlgelungenen photographischen Lichtdrucken zu veröffentlichen.

Es liegen bereits 13 Blätter mit Darstellungen aus dem südlichen Kreuzschiffe vor, welche dem Geschick und der Leistungsfähigkeit des Photographen das glänzendste Zeugnifs geben. Die grofsen, technischen Schwierigkeiten, wie sie die gewölbten Flächen, die mangelhafte Beleuchtung etc. mit sich bringen, sind glücklich überwunden, und die besonders bei Gewölbe-Aufnahmen unvermeidlichen Verkürzungen kaum störend.

Allen Kunstfreunden wird die vorzügliche Veröffentlichung dieser, leider zu wenig gekannten und gewürdigten Braunschweiger Malereien, der bedeutendsten Reste romanischer Monumentalmalerei in Norddeutschland, gewifs höchst erwünscht sein. Besonders die ausübenden Künstler und Kirchenmaler werden darin mustergültige Kompositionen und willkommene Anhaltspunkte für stilgerechte Ausmalung romanischer Kirchen finden. Noch brauchbarer würde das Werk für diesen praktischen Zweck, wenn ein Blatt in sorgfältiger Farbenausführung beigegeben werden konnte. Zwar bringt die Geschichte der Malerei von Janitscheck auch eine farbige Beilage aus dem Dome zu Braunschweig, welche indefs, ebenso wie die Blätter bei Gailhabaud, dem praktischen Bedürfnifs weniger genügen.

Köln. Mathias Gobbels.

Rückblick.

Die „Vereinigung zur Förderung der **Zeitschrift für christliche Kunst**“ kann auf das erste Halbjahr von dem Bestehen der letzteren mit grofser Befriedigung und Freude zurückblicken. — Dank den angelegentlichen Empfehlungen der meisten hochwürdigsten Bischöfe Deutschlands, Dank der materiellen Beihülfe von Seiten der hochgeehrten Patrone, Dank der kräftigen Unterstützung durch die treuen Mitarbeiter hat die Zeitschrift sich das Vertrauen derjenigen, welchen sie auf dem Gebiete der christlichen Kunst zur Erreichung der gemeinsamen Ziele die Hand bot, alsbald in hohem Mafse erworben. — Zeugnifs legen dafür ab die zahlreichen Stimmen der Anerkennung in der Presse, wie die beifalligen und ermuthigenden Aeufserungen, die mündlich und schriftlich dem Herausgeber in grofser Anzahl zu Theil geworden sind. Am deutlichsten aber spricht das Zeugnifs der Abonnenten, deren Ziffer von Woche zu Woche derart wuchs, dafs sie bereits weit über Tausend beträgt. Diese Zahl, die wohl von keiner ähnlichen Zeitschrift, auch nur annähernd, erreicht wurde, und ihr ununterbrochenes Wachsthum ist der beste Beweis für die Sympathien, die das neue Unternehmen mehr und mehr gewonnen hat, soll aber auch ein Antrieb sein, es immer mehr zu vervollkommnen und seinen wichtigen Zwecken dienstbar zu machen.

Worin diese Zwecke bestehen, hat das Einleitungswort ausgeführt, welches allgemeiner Zustimmung begegnet ist. Nicht jedes einzelne Heft konnte und kann diese Zwecke in ihrer Gesammtheit erfüllen; die sechs vorliegenden Hefte dürften aber im Ganzen von den wichtigsten derselben keinen unbeachtet gelassen haben. In ihnen ist wohl auch mit der Einlösung des Wortes begonnen worden, dafs mehr noch als die theoretischen Erörterungen die praktischen Unterweisungen ihre Stelle finden und neben den archäologischen Fragen vornehmlich die artistischen zur Behandlung kommen sollen; dem Avers der wissenschaftlichen Gründlichkeit, die als vornehmstes Ziel in's Auge gefafst wurde, soll ja der Revers der praktischen Brauchbarkeit nach Möglichkeit entsprechen.

Wenn auch vorwiegend, so soll doch nicht ausschliefslich der kirchlichen Kunst die Zeitschrift gewidmet sein, denn nicht nur für den Klerus und für diejenigen, die dem Heiligthum und seiner Ausstattung zu dienen den Beruf haben, ist sie bestimmt, sondern für Alle, welchen die christliche Kunst am Herzen liegt, mit der so grofsen und reichen Vergangenheit, deren sie sich berühmen kann, und mit den nicht minder erhabenen Aufgaben, welche die Gegenwart ihr stellt, deren Lösung sie von der nächsten Zukunft mit Recht erwartet.

Bei den Beziehungen, die zwischen der kirchlichen und der weltlichen Kunst in mehr als einer Hinsicht obwalten, kann auch die letztere nicht ganz aufser Acht gelassen werden. Die Grundsätze, von welchen sie beherrscht wird, die Richtung, die sie einschlägt, die Zwecke, die sie verfolgt, die Erfolge, die sie erringt, können auch den Verehrern der christlichen Kunst nicht gleichgültig sein. Sie haben das Recht und die Pflicht, zu prüfen, inwieweit jene Erfolge berechtigt sind, daher Anerkennung und

Nachahmung verdienen, oder inwieweit sie den christlichen Grundanschauungen widersprechen, welche doch die unwandelbaren Grundlagen auch des modernen Lebens sein und bleiben müssen, kein Gebiet und keine Erscheinung desselben ausgenommen. Gerade, wo es sich um einen Angriff auf jene, sei es um einen offenen, sei es um einen mehr versteckten und deshalb nicht selten um so gefahrlicheren, handelt, wird der christliche Kunstforscher berufen sein, seine Stimme zu erheben, seine Fahne zu entrollen.

Damit die Anschauungen über das auf dem christlichen Kunstgebiete Erstrebenswerthe und Erreichbare in möglichst weiten Kreisen klar erfafst werden, ist zugleich eine gründliche Erörterung und eine einfache Darlegung erforderlich. In letzterer Beziehung würde aber der Aufgabe nicht genügt werden, wenn die Zeitschrift sich ausschliefslich oder auch nur vorwiegend mit den Elementarbegriffen und mit allgemeinen Erörterungen beschäftigen wollte. Diese gehören in den Rahmen der bezüglichen Handbücher resp. Leitfäden, die in hinreichender Anzahl vorhanden, recht brauchbar und Jedem zugänglich sind. Für sie will die Zeitschrift keinen Ersatz bieten, sondern sie voraussetzend und an sie anknüpfend, je nach Veranlassung und Bedürfnifs, bald die eine, bald die andere Frage eingehender prüfen, bald diesen, bald jenen Kunstzweig oder Gegenstand, sei es ausführlicher und umfassender, sei es von einer Seite untersuchen, die gerade aus äufseren oder inneren Gründen eine besondere Behandlung wünschenswerth macht, in Folge der mannigfaltigen und vielgestaltigen Aeufserungen des Kunstlebens. In dieses einzugreifen, sein Streben und Schaffen zu beeinflussen und zu leiten, erscheint ja als wesentliche Obliegenheit, die Orientirung aber an den Meisterwerken der Vergangenheit als richtigstes und zuverlässigstes Lehr- und Hülfsmittel. Defswegen werden auch letztere, wie in den Besprechungen so in den Abbildungen, am meisten zur Geltung kommen. An ihnen wird in der Regel am leichtesten, sichersten und unbefangensten nachzuweisen sein, welche Grundsätze auf den verschiedenen Gebieten der christlichen Kunst und des Kunstgewerbes, namentlich in der Baukunst, der Wand-, Glas- und Tafelmalerei, der ornamentalen und figuralen Plastik, der Goldschmiedekunst, der Stickerei u. s. w. zu befolgen, welche Fehler zu vermeiden sind. Die Kritik moderner Kunsterzeugnisse, wie sehr sie an sich zu den Aufgaben der Zeitschrift gehört, wird daher der Prüfung älterer Kunstwerke gegenüber einstweilen mehr in den Hintergrund treten müssen. Mit den Einschränkungen, welche manche veränderte Anschauungen und Bedürfnisse, gewifs auch mancherlei Fortschritte in der Behandlung und Technik erheischen, werden die besten Kunsterzeugnisse der Vergangenheit immer noch die zuverlässigsten und dankbarsten Anhaltspunkte bieten für die Unterweisungen, die ja nicht den Zweck haben zu bemangeln, sondern zu beurtheilen, vor Allem aber in Bezug auf den richtigen Weg eine Verständigung herbeizuführen. In demselben Mafse, wie die Ueberzeugung von der unbedingten Objektivität, die in dieser Hinsicht angestrebt wird, allseitigen Eingang findet, wird es sich auch empfehlen, den neuen Kunstschöpfungen eine immer eingehender und freimüthiger sich gestaltende Besprechung zu widmen, an ihnen die Bestrebungen und Bedürfnisse der Gegenwart zu prüfen und zu erörtern.

Die Zahl der Abonnenten, welche die Zeitschrift bereits erworben hat, sichert ihren Bestand und ihre Fortführung auf dem betretenen Wege. Die entsprechende Zunahme derselben, die nach den bisherigen Erfahrungen und Erfolgen wohl zu erwarten ist, wird dem Umfange einzelner Hefte noch mehr zu Gute kommen, als es bisher schon der Fall war, aber auch für die Zahl wie für die Beschaffenheit der Kunstbeilagen von mafsgeblicher Bedeutung sein. Beruhten diese bisher

Digitized by Google

zum grösten Theile auf photographischen Aufnahmen, so werden fernerhin in ausgedehnterem Maſse bewährte Zeichner zu Hülfe genommen werden, und für die Vervielfältigung werden neben dem Lichtdruck und der Zinkhochätzung auch der Holzschnitt und die Radirung, in einzelnen Fällen selbst die Chromolithographie zur Verwendung kommen können. So darf also auch für die Illustrationen, durch welche die Zeitschrift sich bereits sowohl wegen der Bedeutung, Eigenart und Unbekanntheit der dargestellten Gegenstände, als auch wegen der durchgängigen Vorzüglichkeit der Abbildungen selbst in den Kreisen der Fachgelehrten Anerkennung erworben hat, ein ständiger Fortschritt in Bezug auf Zahl und Art in Aussicht gestellt werden.

Da aber die Maſse, welche das Format der Zeitschrift diesen Abbildungen auferlegt, beschränkt sind und in vielen Fällen nicht ausreichend, um Zeichnung und Technik bis in's Einzelne besonders da erkennen zu lassen, wo es sich um Zwecke eingehenden Studiums und sorgsamer Nachahmung handelt, wie namentlich bei Werken der Stickerei, der Bildhauerei, der metallischen Künste, so legt sich der Gedanke nahe, neben der Zeitschrift in grosem Formate artistische Vorlagen mit Erklärungen und Anweisungen herauszugeben. Dieser Gedanke, welcher dem Vorstande bei Gelegenheit der heute stattgefundenen Generalversammlung von dem Herausgeber vorgelegt worden ist, und dessen bereitwilligste Zustimmung gefunden hat, wird in demselben Maſse der Verwirklichung näher treten, als das Wachsen der Abonnentenzahl dazu die Mittel bietet, die angesichts der bedeutenden Unkosten und des für derartiges viel engeren Absatzgebietes recht erhebliche sein würden.

Von den zahlreichen Kunstfreunden, welche dem Unternehmen längst als Mitarbeiter gewonnen sind und aus deren Namen eine glänzende Liste sich schon beim Beginne desselben hätte zusammenstellen lassen, sind bisher verhältnismäſsig wenige zu Wort gekommen. Das Verzeichniſs der letzteren schlieſst sich hier an mit dem Bemerken, daſs es am Schlusse des ersten Jahres in jedenfalls vermehrter Auflage erscheinen wird, da bis dahin nicht wenige neue Mitarbeiter die Aufnahme in dasselbe sich verdient haben werden.

Köln, am 10. September 1888.

Der Herausgeber.

Verzeichniſs der bisherigen Mitarbeiter:

Buchbindermeister Paul Adam in Düsseldorf.
Rektor Joseph Aldenkirchen in Viersen.
Pater Stephan Beissel in Exaeten bei Baexem.
Dompropst Dr. Karl Berlage in Köln.
Architekt Wilhelm Effmann in Münster.
C. von Fabriczy in Stuttgart.
Pfarrer Dr. Falk in Klein-Winterheim bei Mainz.
Baumeister Lambert von Fisenne in Meerssen bei Maastricht.
Professor Leopold Gmelin in München.
Kaplan Mathias Gobbels in Köln.
Bauinspektor F. C. Heimann in Hildesheim.
Domkapitular Dr. Anton Heuser in Köln.
Professor Dr. Paul Keppler in Tübingen.
Archivar-Assistent Dr. Leonhard Korth in Deutz.
Professor Dr. F. X. Kraus in Freiburg.
Professor Dr. Hugo Loersch in Bonn.
Rentner Johann Jakob Merlo in Köln.
Stadtpfarrer Geistlicher Rath E. F. A. Münzenberger in Frankfurt a. M.
Appell.-Rath a. D. Dr. A. Reichensperger in Köln.
Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
Dompräbendat Dr. Friedr. Schneider in Mainz.
Dr. Ludwig Sträter in Aachen.
Maler Friedrich Stummel in Kevelaer.
Professor Dr. Anton Weber in Amberg.

Digitized by Google

Generalversammlung

der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst".

Nachdem am heutigen Vormittag eine Vorstandssitzung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" im Borromaushause zu Bonn die Angelegenheiten der „Zeitschrift" in eingehender Weise berathen hatte, wurde am Nachmittag ebenda die statutenmafsige Generalversammlung der Inhaber von Patronatscheinen abgehalten.

Der Vorsitzende, Dr. Cl. Freiherr von Heereman, begrufste die zahlreich von auswärts erschienenen Patrone der „Zeitschrift" und namentlich den Herrn Erzbischof Philippus von Köln, der dadurch, dafs er die Generalversammlung mit seinem Besuche beehre, auf's Neue das Wohlwollen bekunde, welches er der „Zeitschrift für christliche Kunst" vom Tage ihrer Grundung an in wirkungsvollster Weise entgegengebracht habe.

Daran anschliefsend erstattete sodann der Vorsitzende Bericht uber die seit der ersten Generalversammlung im November v. J. vom Vorstande geschehenen Schritte. Mit dem Verlag von L. Schwann in Dusseldorf, der durch die bereits erschienenen Hefte der „Zeitschrift" seine Leistungsfahigkeit auf's Neue bewahrt habe, sei ein die stetige Entwickelung des Werkes berucksichtigender gunstiger Vertrag abgeschlossen worden. Die beste Gewahr aber dafur, dafs die „Zeitschrift" durchaus den hohen Erwartungen entsprechen werde, welche die Freunde christlicher Kunst an sie zu stellen berechtigt seien, durfe der Vorstand darin erblicken, dafs es seinen Bemuhungen gelungen sei, Herrn Domkapitular Alexander Schnutgen zur Uebernahme der Redaktion der „Zeitschrift" zu bewegen. Wie bereits am Morgen der Vorstand, so möge nun auch die Generalversammlung dem Herrn Herausgeber den wohlverdienten Dank aussprechen für die Umsicht, Hingebung und uberaus grofse Muhewaltung, mit welcher er seine Kenntnisse und Erfahrungen der „Zeitschrift" gewidmet und jetzt schon derselben eine geachtete Stellung errungen habe. Mit Einmuthigkeit entsprach die Generalversammlung diesem Antrag.

Herr Domkapitular Schnutgen hob zunachst hervor, dafs es ihm nur durch die rege Unterstützung seitens der Herren Mitarbeiter möglich geworden sei, diese Anerkennung zu erwerben, und ihnen spreche er dafur seinen Dank aus. Sodann erstattete er den diesem Bericht vorgedruckten Rückblick, auf den wir hier Kurze halber verweisen. Ergänzend sei nur hervorgehoben, dafs die Abonnenten bereits die Zahl von 1090 erreicht haben, davon 150 in aufserdeutschen Landern, selbst in Rufsland, Asien und Amerika! Mehr als die Halfte der Auflage ist in Rheinland (410) und Westfalen (170) verbreitet, eine auffallend geringe Zahl dagegen in Baden, Baiern, Schlesien, Ost- und Westpreufsen.

An diesen mit grofsem Interesse von der Generalversammlung entgegen genommenen Bericht schlofs sich eine eingehende, die Ausstattung und namentlich den Inhalt der „Zeitschrift" betreffende Besprechung, an welcher sich der Herr Erzbischof Philippus, die Herren Dr. August Reichensperger, Dr. Strater, Domkapitular Dr. Heuser, Prinz von Arenberg u. a. wiederholt betheiligten. Das Ergebnifs war die allseitige und widerspruchslose Billigung der von dem Herausgeber dargelegten und zum Theil in dem „Ruckblick" ausgesprochenen Gesichtspunkte. — Der Umschlag der einzelnen Hefte soll in seiner wurdigen Einfachheit beibehalten, dagegen für den vollendeten Jahrgang eine schöne, kunstlerisch ausgestattete Einbanddecke hergestellt werden. Die jährlichen Zinsen des aus dem Erlös der Patronatscheine gebildeten Reservefonds sollen zur Vermehrung der Kunstbeilagen Verwendung finden.

Die Generalversammlung spricht sodann dem hochw. Herrn Erzbischof den aufrichtigsten Dank aus für die hohe Ehre und Förderung, welche er dem Werke durch seine Theilnahme an den heutigen Verhandlungen wiederum habe zutheil werden lassen. In herzlicher Ansprache gibt darauf Herr Erzbischof Philippus seiner Anerkennung für die „Zeitschrift" Ausdruck, deren Verbreitung angesichts ihrer hohen Bedeutung auch die Pastoralblätter dem Klerus an's Herz legen müfsten, und der er mit Bezug auf I. Kor. 3, 7 den Segen Gottes auch fernerhin wünsche.

Auf Antrag des Herrn Dr. Aug. Reichensperger dankt zum Schlufs die Generalversammlung dem Vorsitzenden noch besonders für alle liebevolle Muhe, mit welcher er die Gründung der Zeitschrift vorbereitet und durchgeführt habe.

Bonn, 10. September 1888. von Heereman. Aldenkirchen.

Abhandlungen.

Mittelalterliche Grabsteinplatten zu Doberan.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Bei Rostock, nicht fern vom Strande der Ostsee, liegt Doberan.

Die Mönche von Doberan waren die Missionare des Christenthums für Mecklenburg: ihre nach einem Brande von 1291 neu erbaute und im Jahre 1368 eingeweihte Kirche glänzt unter den Cisterzienser-Kirchen Deutschlands als eine der edelsten Perlen.[1]

In Holzschnitzaltären, Chorgestuhl, Glasgemälden, musivischen Thonfliesen besitzt dieselbe einen Schatz von Kunstdenkmälern, welche sich verdienter Werthschätzung erfreuen.[2]

Nur ihre kunstvollen, in ausgegründeter Arbeit hergestellten Grabsteinplatten haben bis jetzt die ihnen gebührende Beachtung nicht gefunden.[3] „Neben den prunkenden Grabmälern mit lebensgrofsen plastischen Figuren, an denen die Steinmetzen ihre höchste Meisterschaft zu beweisen Gelegenheit fanden," so äufsert sich Knackfufs, „wurden selbstverständlich auch manche sehr viel bescheidenere ausgeführt. Selbst bei vornehmen Personen begnügte man sich oft mit Wappen und Inschrift. In anderen Fällen wurde das Bild des Verstorbenen, von architektonischem Rahmen und anderm Beiwerk umgeben, mit dem Meifsel in wenigen, aber ausdrucksvollen und sicheren Linien in einen flachen Stein eingeritzt. Solche Grabplatten mit vertiefter Zeichnung waren besonders in den Gegenden des Ziegelbaues beliebt, wo kunstvolle Steinmetzenarbeit theuer und schwer zu beschaffen war, während die zu bildnerischen Werken anderer Gattung häufig verwendeten Stoffe des gebrannten Thones und des Stucks ebenso wie das nur ganz ausnahmsweise zur Anfertigung eines Grabmals benutzte Holz nicht dauerhaft genug erschienen, um das Andenken eines Todten kommenden Jahrhunderten zu erhalten. Für besonders anspruchsvolle Monumente konnte allerdings eine mit dem Meifsel gerissene Zeichnung nirgends genügen: zur Herstellung stattlicherer Denkmäler wurde daher im Norden vorzugsweise Metall genommen".[4] Knackfufs kennt bezw. erwähnt, wie man sieht, hier nur die einfachere, im blofsen Eingraviren der Konturen bestehende Technik: unberücksichtigt läfst er jene andere kunstvollere Methode des Ausgründens, über deren Unterschied gegenüber dem ersteren Verfahren wir uns bereits früher in dieser Zeitschrift in einem Aufsatze ausgesprochen haben, auf welchen, um Wiederholungen zu vermeiden, hier einfach verwiesen wird.[5] Auch Alwin Schultz macht keine weitere Unterscheidung: „durch Einschneiden der Konturen einer Zeichnung in eine Steinplatte", so sagt er, „kann eine zwar bescheidene, aber doch trotzdem recht gefällige Wirkung erzielt werden, zumal wenn diese tief geschnittenen Linien mit einem farbigen Kitt ausgefüllt werden und so sich von dem helleren Stein deutlich abheben. Eins der ältesten Bei-

Die vorgesetzte Initiale B ist dem Missale entnommen, welches, wie wir S. 175/76 erwähnten, dem Jahr 1481, also demselben Jahrzehnt wie der Doberaner Grabstein, angehört. In der ornamentalen Ausschmückung gehört sie zu den einfachsten, in der edlen, nur in Linien ausgeführten Zeichnung des heil. Michael zu den schönsten des Buches.

[1] L(übke) im „Organ für christliche Kunst", 3. Jahrgang (1853), S. 88. Mit Abbildung.

[2] Vergl. über Doberan: H. Otte „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie".

[3] C. Elis „Ueber Steinintarsien", Wochenblatt für Architekten und Ingenieure, 6. Jahrg. (1884), S. 230 ff., ist der einzige, bei welchem wir sie erwähnt gefunden.

[4] H. Knackfufs „Deutsche Kunstgeschichte", 1888, S. 408.

[5] W. Effmann „Ausgegründetes Steinbildwerk", Seite 175 f.

Digitized by Google

spiele dieser Kunstübung ist der Denkstein des Bischofs Richwinus (gest. 1125 in der Moritzkirche zu Naumburg.[1]) Sehr bedeutend sind dann die Steingravirungen (Marmorgraffiti, mit denen im XIV. bis XVI. Jahrhundert der Fufsboden der Kathedrale von Siena geschmückt wurde.[2] . . . . In Deutschland hat man dieselbe Technik ein wenig modifizirt angewendet; man hat die Zeichnung nicht in Stein, sondern in die aus Gips gegossenen Fufsböden der Kirchen eingeschnitten, und die Einschnitte wieder mit schwarzer oder rother Kittmasse ausgefüllt. . . . . Interessanter sind jedoch die gravirten Metallplatten, die besonders als Grabdenkmale Verwendung fanden."[3] Die Technik, natürliche Steinplatten mittels ausgearbeiteter und mit Blei oder gefärbtem Kitt ausgefüllter Zeichnungen zu verzieren, hat namentlich in Frankreich zur Herstellung kunstreicher Fufsbodenbeläge Anwendung gefunden;[4] dafs sie aber auch in Deutschland nicht unbekannt war und hier zu einer hochkunstlerischen und viel reicheren Ausbildung gelangt ist, als es nach den Auslassungen von Knackfufs und Schultz scheinen möchte, das beweisen die grofsen Grabsteine, welche in dieser Technik ausgeführt auf uns gekommen sind. Dieselben finden sich noch mehrfach in unseren Kirchen. So sei z. B. auf den Dom zu Osnabrück hingewiesen, welcher eine Reihe von Bischofs-Grabmälern in dieser Technik besitzt.[5] An Schönheit aber unübertroffen stehen weitaus an erster Stelle die in dieser Technik ausgeführten, dem Ende des XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehörigen Grabsteine von Doberan: den schönsten derselben führen wir in der Abbildung auf Tafel XI vor.[6] Der Stein — ein schwedischer Kalkstein von dichtem Gefüge und hellgrauer Färbung — hat die bedeutende Länge von 2,50 m bei einer Breite von 1,40 m. Die das Mittelfeld auf drei Seiten umrahmende Inschrift hat nach Auflösung der Abkürzungen folgenden Wortlaut:

Anno Domini MCCCCLXXXIX in profesto beati Benedicti Abbatis obiit venerabilis Doctor juris Dominus Johannes Wilkens XXXIII Abbas in Dobberan, Qui Rexit XXII annis. Orate deum pro eo.

1489 war hiernach das Todesjahr des Abtes, dem der Stein gewidmet: da auch die ganze Formgebung dieser Zeit entspricht, so kann über die gleichzeitige Entstehung des Steines kein Zweifel obwalten.

Die lebend gedachte Figur hat eine Gröfse von 1,80 m, ein Maafs, welches der natürlichen Gröfse entspricht. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihr eine Porträtfigur des Abtes vor uns, wenn auch vielleicht in Einzelheiten, z. B. den Augen, die Darstellung etwas konventionell erscheint. Der stark gewölbte Schädel, der scharfgeschnittene Mund mit starker Oberlippe, die schmal abfallenden Schultern wie die zarten Hände zeigen das Bild eines Mannes von schlanker Figur und energischem, zugleich mit Milde gepaartem Charakter.

Das Werk ist durchaus frei von der Schablone: es ist die Schöpfung eines frei arbeitenden Künstlers. Schon in dem naturgemäfs am meisten schematischen Theile, der Inschrift, tritt

[1]) Abgebildet bei Otte a. a. O. Band I, S. 338.

[2]) Derselbe ist durch gute Photographien der Kenntnifs weiterer Kreise zugänglich gemacht.

[3]) Alwin Schultz „Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte", 1887, S. 489/490.

[4]) Vergl. Viollet-le-Duc „Dictionnaire de l'architecture", Band V. Artikel: dallage.

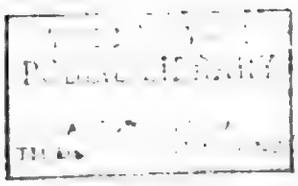
Ferner Monographien: Wallet „Description du pavé de l'ancienne cathedrale de Saint Omer", 1847. Tarbé „Saint Remi de Reims, dalles du XIIIe siècle", 1847. Ein Bruchstück einer Platte von Saint Remi befindet sich im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Auch in England finden sich Reste solcher Fufsböden, so in der Kathedralkirche von Canterbury aus dem XIII. Jahrhundert.

[5]) Dafs diese Technik dort nicht ausgestorben ist, beweist die in derselben ausgeführte Grabplatte des letztverstorbenen Bischofs von Osnabrück.

[6]) Ueber die Herstellung derselben dürften hier einige Worte am Platze sein. In Folge der Lage der Grabsteine im Fufsboden würde eine photographische Aufnahme, wenn sie von Verzerrungen frei sein soll, die Herstellung eines Gerüstes und somit Kosten bedingen, welche es erklärlich erscheinen lassen, dafs die Photographie sich an solche Arbeit nicht gern heranwagt. Da der Kitt zum gröfsten Theile ausgesprungen ist, so würde aufserdem eine photographische Aufnahme kein schönes Bild ergeben. Auch eine charakteristische Wiedergabe auf rein zeichnerischem Wege stöfst bei dem Reichthum der Arbeit und ihrer Eigenart auf nicht geringe Schwierigkeiten. Bei dieser Sachlage kam mein Freund Savels auf den Ausweg, die ganze Platte in angefeuchtetem Kupferdruckpapier abzudrücken; nachdem das Papier trocken geworden, konnte dann die Zeichnung ausgearbeitet und die einzelnen Papiertafeln zu dem Gesammtbilde zusammengesetzt werden. Die hiervon alsdann gewonnene Photographie gibt somit ein Bild, welches an Treue einer von dem Original selbst gewonnenen Aufnahme nur wenig nachsteht, sie an Schönheit aber übertrifft.

Digitized by Google



Digitized by Google

dies hervor. In dem Spiele der Schlingbänder zeigt sich ein steter Wechsel, sei es, dafs dieselben mit den Buchstaben verwachsen sind, oder unabhängig zur Ausfüllung der Flächen dienen. Während bei den Minuskeln der typische Charakter mehr gewahrt werden mufste, sind für die Majuskeln — auch bei denselben Buchstaben — immer neue Formen gefunden; an keiner Stelle findet eine Wiederholung statt. Das Gleiche gilt von der die Figur umrahmenden Architektur. Sie macht es besonders kenntlich, dafs der Meister nicht nach einer durchgearbeiteten Zeichnung gearbeitet, sondern während der Arbeit selbst projektirt hat. Die rechte und linke Seite wiederholen sich zwar in den Hauptzügen: in den Einzelheiten der Formgebung aber weichen sie von einander ab. Am deutlichsten zeigt sich dies an einzelnen Fehlern; so ist z. B. die Basis des den Baldachin der rechtsseitigen Engelsfigur tragenden Dienstes nach links verschoben. Auf die Gesammtwirkung hat dies aber kaum einen Einflufs. Auch der architektonische Aufbau ist trotz der etwas wilden Formen jener Zeit ein klarer. Zwischen zwei umrahmenden Pilastern ist der die Figur tragende Sockel und der sie bekrönende Baldachin eingelegt. Die äufseren Seiten derselben sind auf perspektivische Wirkung berechnet: die Linien des Sockels wie des Baldachins verlaufen nach gemeinsamen Verschwindepunkten und lassen so die Mittelfigur, die zur Erhöhung des Effektes auf der linken Seite noch mit Schattenstrichen versehen ist, scheinbar plastisch hervortreten. Mag eine strenge Kunstkritik auch für diese Art der Technik vielleicht den völligen Verzicht auf jede perspektivische und plastische Wirkung verlangen: wenn dieselbe indefs mit so einfachen Mitteln wie hier erreicht ist, wird ein solches Bedenken nicht schwer wiegen. Vor die seitlichen Pfeiler legen sich über Eck gestellte Vorlagen; dieselben sind in ihrem oberen Theile als Runddienste ausgebildet. In den Figuren haben wir vielleicht einen Ordensheiligen und den Stifter von Doberan zu erblicken: trotz des kleinen Mafsstabes zeigen dieselben in wenigen aber flotten Linien eine edle Durchbildung. Ueber ihrem Haupte erhebt sich eine reiche Baldachin-Architektur. Seitlich, aber etwas tiefer, sind in einer ähnlichen Anordnung zwei Engelfiguren angebracht, von denen der eine den Kelch, der andere eine Rolle trägt. Die Stelle des Baldachins vertritt hier ein Geschlinge, welches zwar etwas unvermittelt aus der Architektur herauswächst, aber von guter Wirkung ist,

Die Figur des Abtes, deren schöner Faltenwurf fast nur in den Knitterfalten die Zeit ihrer Entstehung verräth, steht auf einem Sockel von durchbrochener Arbeit in Fischblasenmuster, sie wird bekrönt von einem Baldachin, dessen Flächen fensterartige Durchbrechungen zeigen. Ein kräftiges durchschlungenes Astwerk in reicher Ausbildung, welches zwei seitlichen Konsolen entwächst, bildet mit der Vorderseite des Baldachins die kleeblattartige obere Umrahmung der Figur. Das Astwerk des Giebels endigt, Inschrift und Rand durchschneidend, in einer Blume, welche der Figur gleichsam als Krone dient und so der Platte einen die Mitte betonenden und den Blick des Beschauers auf die Figur hinlenkenden wirkungsvollen Abschlufs gibt.

Mit feinem Gefühl hat es der Künstler verstanden, die Massen von Hell und Dunkel harmonisch zu vereinigen. Während in dem Inschriftsbande sich beide Töne ungefähr das Gleichgewicht halten, bilden die nur mäfsig mit dunklen Linien gegliederten Seitenpfeiler einen wirksamen Gegensatz zu dem dunklen Grunde, aus dem sich die Figur hellleuchtend abhebt. Aber das Dunkel ist nicht monoton; es wird belebt durch die Baldachine der Engelfiguren. Das Gegengewicht gegen die Krümmung des Abtstabes bilden auf der rechten Seite mit der Architektur nicht zusammenhängende von Laubwerk umrankte Stäbe.

Wenn der Künstler die Inschrift am untern Ende nicht herumgeführt hat, so hat ihn hierbei wohl die Absicht geleitet, das Bildwerk statuarisch zu behandeln: das architektonische Gefühl würde dabei allerdings als unteren Abschlufs einen wenn auch nur in wenigen Linien ausgeführten gemeinsamen Sockel verlangen.[1]

[1]) [Vielleicht verdient die überaus bestimmte und doch so vornehme Linienführung der Figur, sowie die spielende und doch so charakteristische Behandlung der sie umfassenden Architektur, namentlich aber die dekorative Ausbildung der meisterhaften Umschrift eine noch stärkere Betonung. Diese Behandlung und Verwendung der Schrift, und zwar nicht nur mit Hülfe des Meifsels, sondern auch des Grabstichels, des Pinsels, der Nadel u. s. w. ist der Beachtung und Nachahmung in hohem Mafse würdig. Nicht blofs den Steinmetzen, sondern auch den Wand- und Glasmalern, den Goldschmieden, den Stickerinnen sei diese herrliche Platte zum Studium und zur Nachahmung aufs angelegentlichste empfohlen.] D. H.

In den Unregelmäfsigkeiten verräth sich im Gegensatz zu der schablonenhaften Fabrikthätigkeit der frei schaffende Kunstler; in ihnen liegt nicht zum geringsten Theil der hohe Reiz, mit welchem wir von den Werken der Vorzeit angemuthet werden, während die Schopfungen der Neuzeit trotz der auf sie verwendeten Sorgfalt oft nur einen kalten Eindruck hervorrufen.

„Von der innigen Verbindung des Handwerks mit der Kunst", sagt Springer, „haben wir den rechten Begriff verloren, für die künstlerische Würdigung des Mittelalters aber ist gerade dieser, aus den damaligen Kulturverhältnissen leicht erklärliche Umstand von der gröfsten Bedeutung."[2] Auch unser Bildwerk veräth einen solchen Meister, in dem sich Handwerk mit Kunstsinn paarte: in den Unregelmäfsigkeiten und in den Unrichtigkeiten erkennt man, dafs der Meister nach einer Handskizze auf der Steinflache in freier Linienfuhrung das Werk herausarbeitete. Aber die handwerksmäfsige Arbeit tritt weit in den Hintergrund gegenüber der hier entfalteten künstlerischen Thätigkeit: die erstere geht nicht über die Leistung eines nur halbweg geschickten Steinmetzen heraus, die letztere aber verräth einen fein empfindenden Künstler.

Sein Name ist uns nicht überliefert: wir können deshalb nur seine Kunst hier wieder zu Ehren bringen in dem Werke, welches in der stillen Klosterkirche am Ostseestrande laut verkündet, dafs auch auf diesem jetzt fast vergessenen Gebiete künstlerischer Thätigkeit unser Deutschland wahrhaft Schönes geschaffen hat.

Münster. W. Effmann.

[2] Dr. A. H. Springer „Handbuch der Kunstgeschichte", Stuttgart 1855, S. 205.

Den Bau von Pfarrkirchen betreffend.

Gegenüber der im 5. Hefte dieser Zeitschrift unter der Ueberschrift: „Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnifs der Zeit" erschienene Abhandlung des Herrn Fr. Schneider seien dem Unterzeichneten nachfolgende Bemerkungen gestattet. Herr Schneider erachtet die bisheran allgemein üblich gewesene dreischiffige Anlage der Pfarrkirchen für katholische Gemeinden als ungeeignet und empfiehlt einschiffige Kirchen. Zur Begründung dieses Vorschlags legt er Gewicht darauf, dafs durch dessen Verwirklichung sämmtlichen Theilnehmern am Gottesdienst ermöglicht werde, der heil. Handlung am Altare sowie der Predigt zu folgen. Dazu komme, dafs „heutzutag mit viel gröfseren Zahlen für unsere Pfarrkirchen zu rechnen" sei, dafs namentlich früher nicht so viele Kinder in „geschlossener Masse" in der Kirche unterzubringen gewesen seien. Die empfehlenswertheste Lösung sei „in einer Halle zu finden, an deren Seiten, innerhalb der hereingezogenen Streben, der Privatandacht ihr Recht gewährende Kapellen angelegt würden". Vor der durch die Einschiffigkeit sich ergebenden Spannweite der Ueberwölbung sei nicht zurückzuschrecken, zumal dermalen den Alten unbekannt gewesene tektonische Hülfsmittel dermalen zur Verfügung ständen. So könnten denn, meint Herr S., weder archäologische, noch bautechnische oder ästhetische Gründe seinen Vorschlag entkräften. Auch sei er davon überzeugt, den gröfsten Theil der Seelsorggeistlichen für sich zu haben, überhaupt einer „Forderung der Zeit" das Wort zu reden.

Meines Erachtens mufs man den sogenannten Forderungen der Zeit gegenüber gar sehr auf der Hut sein, zumal wenn es sich um Neuerungen auf dem kirchlichen Gebiet handelt. Dazu mahnen beispielsweise aufs eindringlichste die während der letzten Jahrhunderte gemachten Erfahrungen. Damals war in den höheren Schichten der Gesellschaft „Aufklärung" das Losungswort. Auch in den Kirchen und den Klöstern sollte aufgeklärt, in ersteren dem Lichte mehr Zutritt verschafft, die Aussicht auf die Altäre freier gestellt, überhaupt bekundet werden, dafs der mittelalterliche ein überwundener Standpunkt sei. Demzufolge ward denn auch in den alten Kirchen nach Möglichkeit aufgeräumt; die Farbenfenster wurden beseitigt, die bemalten Wände weifs übertüncht, die Lettner zerstört, die Triumphkreuze herabgenommen, die gothischen Altäre durch mächtige, prunkvolle Aufbauten antikisirender Art verdrängt, die ehrwürdigsten Dome durch Stukkateure und

sonstige Zopfkünstler bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Nicht blos die Seelsorggeistlichkeit folgte dieser Strömung; bis zu den höchsten Würdenträgern der Kirche hinauf ward sie nach Kräften gefördert. — Man darf wohl sagen, dafs dermalen alle Freunde der christlichen Kunst, gewifs jedenfalls mit nur sehr wenigen Ausnahmen, das damalige Gebahren verurtheilen, dafs sie die Opfer beklagen, welche der aus der Fremde zu uns herübergekommenen „Wiedergeburt" der Kunst und dem Rococo gefallen sind. Ist man doch, Gottlob, fast allerwärts bemüht, wieder gutzumachen, was jene Aufklärungsperiode gesündigt hat, nachzuholen, was damals verabsäumt worden ist. Der geehrte Verfasser der in Rede stehenden Abhandlung hat es vielfach bethätigt, dafs er das vor besagter Aufklärungsperiode Geschaffene zu würdigen weifs und gewifs ist er weit davon entfernt, das während derselben auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst Geschehene vertreten zu wollen. Eine Forderung jener Zeit war indefs, wie wir gesehen haben, seiner Meinung nach, eine durchaus berechtigte; er macht dieselbe auch für unsere Zeit zu der seinigen, die Forderung nämlich, dafs von allen Punkten der Kirche aus den Besuchern derselben freie, durchaus ungehemmte Aussicht auf den Hauptaltar gewährt werde. Allerdings ist es sehr wünschenswerth, dafs „sämmtliche Theilnehmer am Gottesdienst der heil. Handlung am Altar folgen"; es fragt sich aber, ob nothwendigerweise mit deren leiblichen Augen, oder ob es nicht zureicht, wenn nicht sogar besser ist, falls solches im Geiste und im Gebete geschieht. Es sei an die Worte Christi (Joh. XX. 24) erinnert: „Selig Die, welche nicht gesehen und geglaubt haben". Dafür, dafs im Geiste gefolgt werden kann, ist zureichend, selbst in Bezug auf sogen. stille Messen, gesorgt, indem mittels der Schelle auf die wichtigsten Vorgänge am Altar aufmerksam gemacht wird.

Die Forderung des Herrn S. greift übrigens weiter, als er sich vorzustellen scheint. Herr S. bricht mit derselben den Stab über die immense Mehrzahl unserer Kirchen, namentlich über alle mittelalterlichen Dome, die grofsentheils fünf, ja sogar sieben und mehr Schiffe haben. Was nämlich den andächtigen Besuchern der Pfarrkirchen zu gewähren ist, kann doch unmöglich denen der Dome vorenthalten werden, ganz abzusehen davon, dafs nicht wenige Dome als Pfarrkirchen benutzt werden. Will Herr S. konsequent sein, so mufs er Rundbauten, ohne Säulen im Innern derselben, den Vorzug geben.

Das in Rede stehende Thema schliefst die Lettner-Frage in sich. Herr S. ist genöthigt, von seinem Standpunkte aus, den Lettnern den Krieg zu erklären. Ein näheres Eingehen auf jene hochwichtige Frage würde hier zu weit führen. Demzufolge beschränke ich mich darauf, zum Schutze der Lettner das Werk des Neubegründers der christlichen Baukunst in England, Welby Pugin: A treatise on chancel screens and rood lofts (London, Dolman 1861. 4. 164 S. mit vielen Bildtafeln) anzurufen.[1])

Fiele wirklich das zu Gunsten der Einschiffigkeit Vorgebrachte entscheidend ins Gewicht, so wäre es kaum erklärlich, dafs die Schöpfer der zahllosen alten mehrschiffigen Kirchen über dasselbe hinwegsehen konnten. Herr S. stützt sich indefs auch noch auf der Neuzeit Entnommenes. Heutzutage sei, meint er, mit viel gröfseren Zahlen als früher für die Pfarrkirchen zu rechnen. Mir will es scheinen, als ob mit mehr Fug das Gegentheil behauptet werden könne. Schwerlich gab es während des Mittelalters unter den Pfarreingesessenen so viele starke Geister, welche des Kirchenbesuchs sich entschlagen zu können glaubten, als heutzutage. Mehr Geltung mag dem weiter noch angerufenen Umstande beiwohnen, dafs früher nicht so viel Kinder „in geschlossener Masse" in der Kirche unterzubringen gewesen seien. Will man dies thatsächlich zugestehen, so ist doch nicht abzusehen, warum nicht in einer dreischiffigen Kirche eben so gut für die

[1]) Das oben angeführte Werk behandelt die Lettnerfrage in ihrem Zusammenhang mit der ganzen inneren Einrichtung der Kirchen, unter Hinweisung auf die verschiedensten Länder. Nicht weniger als 70 Lettner werden besprochen und es wird nachgewiesen, dafs dieselben keineswegs, wie wohl behauptet wird, auf Kollegialkirchen beschränkt gewesen seien. Ueber die verschiedenen Arten der Lettnerzerstörer (Ambonoclasts) handelnd sagt Pugin u. A., selbst die Cromwell'schen Puritaner seien im Punkte des Zerstörens der Lettner von den modernen Restauratoren überboten worden. Leider stellt dazu auch Deutschland ein namhaftes Kontingent. Wer denkt da nicht vor Allem an den sogen. Apostelgang im Dome zu Münster, dessen in Kisten verpackte Trümmer der Wiederauferstehung des Prachtwerkes warten? Das in Rede stehende Werk, welches den Freunden der kirchlichen Kunst dringend zu empfehlen ist, enthält eine Abbildung jenes Apostelganges.

Digitized by Google

geschlossene Masse von Kindern ein geeigneter Raum zu beschaffen sein sollte, wie in einer einschiffigen, sofern man erstere nur in entsprechender Weise vergrößert. Zu „einem Dome" würde dieselbe dadurch in keinem Falle sich gestalten, eine Eventualität, welche Herr S. solcher Vergrößerung entgegenhält.

Von den der Abhandlung beigegebenen zwei Mustergrundrissen zu einschiffigen Kirchen sei, aus Rücksicht auf den hier gewährten Raum, nur der, anscheinend von Herrn S. bevorzugte, vom Architekten L. Becker entworfene, näher ins Auge gefaßt. Der dem, als fensterlos gezeichneten Chor gewährte Raum erscheint mir als unzureichend; Chorstühle würden darin schwerlich Platz finden. Das Querschiff gibt sich kaum als solches zu erkennen. Dessen geringer Vorsprung nöthigt zum Anbringen von Tonnengewölben zu beiden Seiten des Kreuzgewölbes, was der Anlage gewiß nicht zur Zierde gereicht, vielmehr eine störende Dissonanz in dieselbe bringt. Die zwischen den hereingezogenen Streben angelegten Kapellen (?) sollen „der Privatandacht ihr Recht gewähren, Gebetswinkel sollen dadurch geschaffen werden, die zur Pflege besonderer Andacht sich eignen". Wie man sich dies zu denken hat, ist nicht näher angegeben. Bleiben diese Räume offen, so drängen sich beim Gottesdienst sicher Besucher desselben hinein, welche dann weit isolirter sind, als wenn sie in einem gewöhnlichen Seitenschiff sich befänden; schließt man diese sog. Kapellen durch Gitter ab, so ergeben sich todte Räume, entgegen einem Hauptzweck der Einschiffigkeit. Und wo sollen die Beichtstühle aufgestellt werden, wenn nicht in diesen „Gebetswinkeln"? Die beiden Seitenaltäre decken die nur 7 Fuß messende Rückwand vollständig; für die Handleistungen des Messedieners fehlt es demselben an dem benöthigten Raume. Die Seiteneingänge haben, mit dem Zirkel gemessen, nicht mehr als 3 Fuß Breite; dieselben sind zu beiden Seiten des Hauptschiffes der Kirche einander gegenüber angebracht, so daß, auch wenn Windfänge hergerichtet werden könnten, die zwischen denselben befindlichen Besucher der Kirche um ihre Plätze von deren Hinterleuten, trotz deren weiterer Entfernung vom Altare, wahrlich nicht zu beneiden wären. — Das ästhetische Moment, die Gesammtwirkung des Innern anlangend, behauptet Herr S. nicht, daß der einschiffigen Halle der Vorrang, im Vergleich mit der mehrschiffigen zuzuerkennen sei; ich meinestheils hege die gegentheilige Ansicht, halte mich aber nicht veranlaßt, dieselbe hier näher zu begründen.

Das vorstehend Ausgeführte soll nur den Satz bekämpfen, daß im Allgemeinen die einschiffige Anlage für Pfarrkirchen die geeigneteste, „die vorzüglichste Lösung in einer Halle zu finden sei, an deren Seiten zwischen den hereingezogenen Streben Kapellen angelegt sind". Ausnahmsweise mag eine einschiffige, weit öfter eine zweischiffige Anlage einer dreischiffigen vorzuziehen sein. Die alten Baumeister waren denn auch so einsichtig und so praktisch, daß sie in jedem einzelnen Falle den obwaltenden Verhältnissen Rechnung trugen, und gewiß können die heutigen Baumeister nicht besser thun, als einfach dem im Programme zu dieser Zeitschrift (S. 4) aufgestellten Satze sich anzuschließen, welcher dahin lautet: „Für die kirchlichen Neubauten haben die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters, als die eigentliche Glanzzeit der kirchlichen Baukunst, zumal in Deutschland, den höchsten Anspruch auf Berücksichtigung. An ihre Schöpfungen wird daher vornehmlich anzuknüpfen, deren Weiterbildung nach Maßgabe der berechtigten Ansprüche unserer Tage zu erstreben sein."

Köln. A. Reichensperger.

Romanischer Taufstein zu Brenken.

Mit Abbildung.

Das Dorf Brenken, Diözese Paderborn, besitzt eine alte romanische Kirche, von der die Legende geht, sie sei die älteste Kirche Westfalens. In wie weit diese Meinung berechtigt ist, kann nicht bewiesen werden, da hierorts jedes Dokumentenmaterial fehlt. Der Thurm scheint indeß noch alter zu sein, als die jetzt vorhandene Kirche; obschon auch letztere, nach den rein romanischen, frühen Formen zu urtheilen, dem Anfange oder Mitte des XII. Jahrhunderts angehören dürfte.

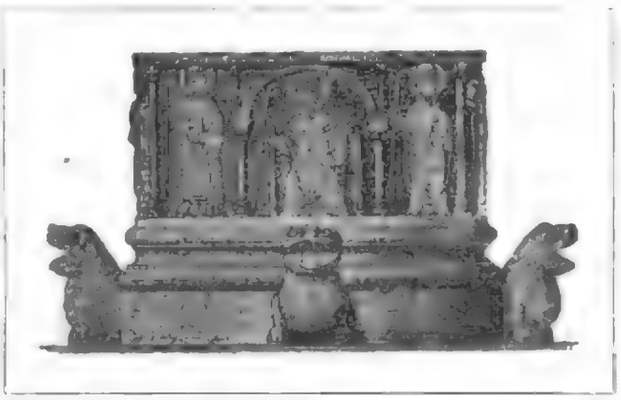
Bis zum Jahre 1800 beherbergte der Thurm einen alten Glockenguß mit der Inschrift:

„Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson, sic orat et cantat ecclesia Brenkenina, quae est prima wesphaliae".

Die Glocke ist damals gesprungen und umgegossen, hat aber die Inschrift wieder erhalten. Ob diese Worte historischen Werth haben, kann ich nicht sagen, da in der Chronik nichts darüber zu finden ist, wie alt der Glockengufs war.

In einem weiteren Artikel hoffe ich auf die alte Kirche zurückzukommen, da dieselbe wegen ihrer einfachen romanischen Form und namentlich wegen ihrer prächtigen Akustik für Neubauten gar wohl empfohlen werden kann.

Heute möchte ich auf den alten Taufstein aufmerksam machen, welcher sich in der genannten Kirche befindet und in kleiner Abbildung hier beigegeben ist. Derselbe hat schon mehrfach wegen seiner Dimensionen und wegen seiner Form die Aufmerksamkeit Kunstverständiger auf sich gezogen.



Die Höhe des ganzen Steines beträgt 98 cm bei einem oberen Durchmesser von 1,17 m. Das grofse, aus einem Sandsteinblock gearbeitete Becken ruht auf einer 40 cm hohen Basis. Letztere zerfällt wieder in einen 20 cm hohen glatten Sockel und in 20 cm hohe Basenwulste und Kehlen. An 4 Seiten springen aus dieser 40 cm hohen Gesammtbasis 4 Löwenvordertheile hervor und zwar in einer Breite von 30 cm und in einer Höhe von 40 cm. Einer dieser Löwen ist lose eingeschoben und kann herausgezogen werden. Geschieht letzteres, so sieht man in einen hohlen Raum unter dem eigentlichen Taufbecken. Man hat aus diesem Umstande schliefsen wollen, der Taufstein sei früher heizbar gewesen. Ich kann mich dieser, auch von Archäologen ausgesprochenen Ansicht aber nicht anschliefsen, glaube vielmehr unter dem Taufstein das Sakrarium für das gebrauchte Taufwasser suchen zu sollen.

Der ganze Unterbau besteht aus 8 Stücken inkl. der Löwenfiguren.

Das Taufbecken selbst hat eine Tiefe von 45 cm und einen Durchmesser von 73 cm und ist im Innern mit Blei ausgekleidet. Wie schon oben bemerkt, ist das Becken aus einem Steine gearbeitet.

Einen alten Deckel hat das Taufgefäfs nicht mehr; die auf dem oberen Rande befindlichen Krampen und Oesen lassen aber auf einen solchen (aber wohl nicht ursprünglichen) schliefsen.

Das sind die Dimensionen des alten Taufbeckens, dessen äufsere Formen im höchsten Grade interessant sind.

Die auskragenden Löwenköpfe sind ganz sicher der älteren romanischen Periode zuzuschreiben. Die erhobenen Köpfe zeigen das geöffnete Maul, welch' letzteres eher einem Schnabel mit scharf zugespitzten Lefzen gleicht, als einem Löwenrachen. Die profilirte Basis ist streng attischer Form und setzt sich aus zwei, beinahe gleich starken Wulsten mit dazwischen liegender Hohlkehle zusammen. Wulste und Hohlkehlen sind durch schmale Plattstäbchen geschieden. Der cylindrische Mantel des Beckens hat 8 Relieffiguren, welche durch Säulchen ohne Bogenstellung geschieden sind. Diese Halbsäulchen haben streng gegliederte attische Basis u. Würfelkapitäl ohne Abakus und tragen den überstehenden Rand des Beckens.

Die Reliefs nehmen natürlich unsere Hauptaufmerksamkeit in Anspruch; Inschriften sind leider nirgend zu finden. Die Hauptnische, die einzige, welche mit einem Halbkreisbogen überdeckt ist und von den niedrigeren Kapitälen bis zum Beckenrande noch Zwergsäulen hat, enthält, wie unsere Abbildung zeigt, die auf einem Throne sitzende Vollfigur eines Erzbischofes, welcher in der Linken ein Buch; in der Rechten einen Hirtenstab mit romanischer Volute zeigt. Bekleidet ist die Figur mit dem altromanischen Mefsgewande, über welchem das Pallium deutlich erkennbar ist. Die Mitra hat eine bienenkorbähnliche Form. Der Nimbus ist grofs und tellerförmig erhöht. Auf dem Buche findet sich eine Bruchstelle, welche ein früheres Symbol vermuthen läfst. Wer ist dieser Heilige? Sollte es nicht der heil. Bonitazius sein? Rechts und links befinden sich in je zwei Nischen 4 stehende Bischofsfiguren mit altromanischen Mefsgewändern, Mitren und Stäben. Die zwei, rechts und links von der Hauptfigur stehenden haben kein

besonderes Merkmal, als nur das Buch in der linken Hand. Die zweite Figur, rechts vom heil. „Bonifazius" ist die des heil. Dionysius, dessen abgeschlagenes Haupt mit der Mitra bekleidet ist und in geneigter Stellung neben dem aufrechtstehenden Rumpfe schwebt. Der Rumpf ist mit langem Gewande bekleidet; die Hände sind an demselben nicht sichtbar. Der Hirtenstab steht frei neben der Figur.

Die zweite Bischofsfigur links vom heiligen Bonifazius hält mit der Linken das Buch an die Brust gedrückt; mit der Rechten greift dieselbe nach der rechten Schulter, auf welcher, wie eine Bruchstelle zeigt, sich ein Symbol befunden hat. Der Heilige hat, wie die bis jetzt genannten, einen grofsen Nimbus; sein Stab steht senkrecht neben ihm.

Dem heil. „Bonifazius" gegenüber, an der anderen Seite des Taufbeckens, ist das Lamm Gottes mit Nimbus abgebildet, wie dasselbe den heil. Berg hinauf steigt. Aus dem Berge entspringt eine Quelle. In der Nische rechts von dem Lamme Gottes ist das Relief einer Kirche zu sehen. Der Thurm derselben ist die Kopie des Brenker Kirchthurms; die Kirche dagegen ist einschiffig und endet in einer Absis.

Links von dem Lamme Gottes befindet sich in der Nische das Brustbild des Kaisers mit bienenkorbähnlicher Kopfbedeckung in einem zinnenbekrönten Thurme, welcher von zwei spitz zulaufenden romanischen Thürmchen flankirt wird. Das Bild ist bekleidet mit der Toga, welche auf der rechten Schulter mit einer Agraffe zusammengehalten wird. Der linke Arm ist durch das Obergewand bedeckt, während der ausgestreckte rechte Arm ein gezücktes Schwert trägt. Das Bild hat keinen Nimbus. Das sind die Einzelfiguren, welche unseren alten Taufstein schmucken.

Schwer zu enträthseln dürfte sein, aus welcher Zeit der alte Stein datirt. Die einzige erkennbare Figur des heil. Dionysius deutet auf die Zeit der Frankenherrschaft unter Karl d. Gr., welch letzterer auch wohl in dem Königs- oder Kaiserbild dargestellt sein soll. Da das Relief keinen Nimbus zeigt, so dürfte das Bild vor dessen Kanonisation angefertigt sein! — Die Form der Figuren zeigt die uralt romanische, unbewegliche und ungegliederte Gestalt ohne Drapirung der Gewänder, und somit dürften wir in dem Brenker Taufstein wohl ein Kunstwerk aus der ersten Periode der romanischen Zeit vor uns haben.[1]) Das weite Taufbecken weist auf den damals allein üblichen Ritus der Taufe, die Immersion, hin. — Kunstfreunden wird das alte Werk bei etwaigen Reisen zur näheren Besichtigung empfohlen.

Brenken. J. Pieper, Pfarrer.

[1]) [Die (wenngleich sehr primitiven) Würfelkapitäle, die Form der Kaseln, die Gestalt der Mitren und auch der Bischofsstäbe dürften doch eine Zurückdatirung über das XI. Jahrh. hinaus wohl kaum gestatten.] D. H.

Das Bronzeepitaph des Fürstbischofs von Cambray Jakob von Croy im Dome zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).

Unter den so zahlreichen wie kostbaren alten Kunstgegenständen, welche im Jahre 1876 die retrospektive Ausstellung in Köln vereinigte, erregte die Aufmerksamkeit in ganz hervorragendem Mafse das hier durch Lichtdruck vervielfältigte Bronzeepitaph aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. Obgleich für die Kölner Domkirche gestiftet und seit seinem Ursprunge in ihr aufbewahrt, war es nur sehr Wenigen bekannt, da es in der seit dem Jahre 1864 durch die Uebertragung des Pracht-Schreines in die Schatzkammer verlassenen Dreikönigenkapelle aufbewahrt wurde, bis es aus dieser direkt in die Ausstellung wanderte, um bei der Rückkehr ebenfalls in der Schatzkammer Aufnahme zu finden. In jener Kapelle sind in der Ostwand (mit den beiden neuerdings aufgedeckten Wandgemälden der Donatoren, wahrscheinlich Wilhelm V., Herzog von Jülich 1328—61, und Johanna von Holland † 1374, seine Gemahlin) über dem Altare noch eingemauert die beiden eisernen Träger, auf denen das Epitaph ruhte, und an denen die Memorientafel befestigt war. Diese zeigt auf dem ausgehobenen und mit schwarzem Kitt ausgefülltem Grunde folgende vergoldete Inschrift: „Reverendiss. in Christo perillustriss. Princeps Do. Jacobus de Croy, Eps.

et prim. Dux Cameracen., Divi Cassii Bonnen. Prepositus, in hac sancta Colonien. Eccla. missam quotidie post sumum sacrum celebrandam fundavit cum cereo ad singulas horas canonicas ante Dive Virginis et trium Regum imagines accendendo, in quorum dotationem Dominis Decano et Capitulo mille quinquaginta aurei testantibus literis eorum sigillo roboratis fuerunt numerati, hic dignissimus presul die assumtionis Virginis in arce sua Dilbeke A. Christi decimosexto post sesquimillesimum vita excessit. Cuius corpus Cameraci in templo Gaugerici insigni conditum est sepulcro."

Jakob von Croy, Protonotar und Propst von Luttich, Domherr von Koln, wurde 1502 von einem Theil des Domkapitels zum Bischof von Cambray gewählt, nahm erst 1504 nach langen Kämpfen von seiner Kathedrale Besitz, in die er erst 1509 seinen feierlichen Einzug hielt. Von Kaiser Maximilian mit der fürstlichen Würde bekleidet, erhob er 1510 Cambray zum Fürstbisthum und starb zu Dielbeke am 15. August 1516, nachdem er, wie die Chronisten sagen, „das Volk von Cambray in Friede, Liebe und Eintracht regiert hatte, bei Allen wohlbeliebt". Er wurde zu Cambray in der Kirche des heil. Gaugerikus bestattet, und als Kaiser Karl V. diese und das zu ihr gehörige Kloster im Jahre 1543 zerstören liefs, um an ihrer Stelle eine noch jetzt vorhandene Citadelle zu bauen, flüchteten die Kanoniker sich in die Kirche des heil. Vedastus, in der sie die Gebeine des Bischofs in einem ganz aus Kupfer hergestellten Mausoleum beisetzten. Auch diese Kirche wurde zerstört, indem sie mit dem Grabmal der Revolution von 1789 zum Opfer fiel.

Dieser vornehme Fürstbischof stiftete in den Dom von Köln, dem er als Kanonikus angehörte, das kostbare Epitaph, welches ein herrliches Denkmal seiner Frömmigkeit, seines Kunstsinnes und seiner Prachtliebe ist. Es hat eine Höhe von 1 m, eine Breite von 88 cm, eine Tiefe von 31 cm. Es ist in allen seinen Bestandtheilen aus Kupfer gegossen und diese sind vergoldet zu dem Juwel zusammengesetzt, als welches es sich auf unserer unter ungünstigen Umständen aufgenommenen aber wohl gelungenen photographischen Tafel darstellt. Musterhaft in den Verhältnissen, klar in der Durchbildung, entzückend in den Details, tadellos in der Gesammtwirkung, nimmt es unter den verwandten Schöpfungen eine der ersten Stellen ein; reich und doch nicht überladen, durchsichtig und doch nicht lückenhaft, voll plastischer Wirkung und doch voll architektonischer Bestimmtheit, in den Formen der Renaissance und doch im Geiste des Mittelalters, im alten Stile konzipirt, im neuen durchgeführt. Letzteres gilt vornehmlich, um nicht zu sagen ausschliefslich, von der Architektur und von der Ornamentik, viel weniger, um nicht zu sagen, fast gar nicht, von den Figuren, die einzeln vollrund gegossen, vorzüglich modellirt und auf's sorgfältigste ziselirt sind. Mit Zapfen einfach befestigt, gruppiren sie sich in dem engen Raume auf der Schräge in so geschickter Weise, dafs keine von ihnen verschwindet, und selbst Ochs und Esel im Hintergrund sichtbar bleiben. — Unter dem Baldachin, dessen Behang den neuen Stil deutlich verräth, thront als der Mittel- und Einheitspunkt die göttliche Mutter mit dem Kind auf dem Schoofse, die Huldigungen der drei Könige entgegen nehmend, die in reichen schmuckvollen Gewändern zu ihrer Linken knieen, resp. stehen. Zu ihrer Rechten kniet im Vordergrunde auf einem Betschemel mit dem Pluviale bekleidet der Stifter mit seinem frommen, wohl porträtähnlichen Gesichte zum göttlichen Kinde aufschauend, unter dem Schütze seines im Pilgergewande hinter ihm stehenden Namenspatrones, des heil. Jacobus major. Der heil. Joseph mit der Kerze in der Hand schliefst die edle Gruppe ab, die von der hallenartigen Nische in harmonischer Abrundung auf's wirksamste umrahmt wird. Das Netzgewölbe dieser Halle hat in der Mittelkappe eine gothisirende Durchbrechung, die, der Wirklichkeit abgelauscht, im Metall noch besser wirkt, als in Stein, wie überhaupt sämmtliche Formen dem Metallgusse mit tiefem Verständnisse angepafst sind. — Knieende und stehende Engelfigürchen halten die Wappenschildchen, welche den Aufbau schmücken, und Engel in allerlei Stellungen bekrönen die Spitzen.

So vortrefflich die Erhaltung dieses Meisterwerkes ist, namentlich auch in Bezug auf die Vergoldung, Verstümmelungen sind ihm leider doch nicht erspart geblieben, und auch unsere Abbildung läfst die meisten derselben erkennen. An den beiden Schmalseiten fehlen die bekrönenden Galerien, in der flachen Nische des Giebels die (wohl figürliche) Verzierung, an den Eingangspfeilern zur Halle das ornamentale Uebergangsglied zum Bogen, auf der Schräge zu Fufsen des knieenden Königs eine durch

Kapitän zur Schlachtfeld-Verwaltung, Leutnant zur Schlachtfeld-Verwaltung, Kriegskommissär, Kriegsgerichtsschreiben, Kriegsgerichtsauditor, Kriegsgerichtsprofos, Kriegsgerichtsweibel.

Das Abhängige des Eigenlichs (Lehr, Schlachtfeld-Verwaltung, Kriegsgerichtsauditor, Kriegsgerichtsprofos, Kriegsgerichtsweibel) wird durch Anhängung von -en gebildet.

Die Mehrzahl der

die allergeringsten. In Form, Farbe, Technik ähnliche Gefäfse werden hier in Köln häufig ausgegraben, kamen auch beim Abbruch der Stadtmauer zum Vorschein, die bekanntlich aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts stammte. Da von den in den altrömischen Befestigungsgraben zahlreich aufgefundenen Exemplaren sehr viele beim Brennen entstandene Mangel zeigten, die sie für den Gebrauch ungeeignet machten, so wird die Annahme berechtigt sein, dafs sie in Köln selber angefertigt sind, wo noch in neuester Zeit ein (freilich spätmittelalterlicher) Ofen mit seinem Inhalte aufgedeckt worden ist.

Das Gefäfs als solches kann mithin gar kein Interesse in Anspruch nehmen, wohl aber der Umstand, dafs es beim Bauen des Chores, im Anfange des XIII. Jahrhunderts, spätestens vor dessen Ausmalung gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts, als Schallgefäfs ist eingemauert worden, und die Oeffnung desselben als Auslaufer einer aufgemalten, resp. in Stuck reliefartig aufgelegten Posaune verwendet wurde.

Solche eingemauerte, durch ihre Mündung eine Wanddurchbrechung bezeichnende Gefäfse sind vereinzelt in heidnischen Tempeln und Theatern nachgewiesen, mehrfach in mittelalterlichen Kirchen. Sie scheinen einen akustischen, also auf die Verstärkung des Tones abzielenden Zweck gehabt zu haben, weswegen sie Schallgefäfse genannt werden. In den Bonner „Jahrbüchern" (Bd. 36, 35 f.; 37, 57 f.; 38, 158 f.; 43, 208; 60, 161) werden mehrere derselben erwähnt resp. beschrieben, einige abgebildet. Jedes derselben scheint ad hoc angefertigt zu sein, was bei dem vorliegenden Gefäfse schon des Henkels wegen bestimmt zu verneinen ist. Es hat also eine ganz neue Gebrauchsbestimmung erhalten, ähnlich den kleineren Behältern von Thon und Glas, die mannigfach schon im XIII. Jahrhundert, sehr häufig in den drei folgenden Jahrhunderten, der häuslichen Verwendung als Salb- oder Oeltöpfe, Blumenväschen oder Weingläser entzogen wurden, um die für das Sepulkrum einer Altarmensa bestimmten Reliquien, Siegel u. s. w. aufzunehmen.

Dafs bei diesem Kruge seine Mündungsstelle in der Wand mit der Umrandung des Posaunentrichters zusammenfällt, ist eine ebenso sinnige als eigenartige Einrichtung, zugleich eine Art von Bestätigung, dafs er wirklich die Bestimmung hatte, den Schall zu markiren, resp. zu verstärken.

Da die Absicht besteht, aufser einer der bereits hergestellten Figuren in St. Severin auch einen der sehr gut gezeichneten posaunenhaltenden Engel in unserer „Zeitschrift" abzubilden, so wird die Art der Einfügung unseres Kruges wohl noch klarer zur Anschauung gebracht werden, als die vorstehende Erörterung sie zu beschreiben vermocht hat. Schnütgen.

Tapezereien im Chor des Domes zu Mainz.

Durch einen Bericht über das Unwesen, welches Markgraf Albrecht Alcibiades 1552 in Mainz trieb, erfahren wir Folgendes: „Als der Markgraf hie lage, liefs er in allen Stiftern, Klöstern, Pfarren allen Kirchenornat inventiren und uffzeichnen. . . . Doch plündert er allein den Domstifft und nahm dafsjenig weg, was nicht hinweggeflöhet (-flüchtet) war, unter welchem auch waren die Tapezereien, so Albertus der Kardinal (1511—45) hatt machen lassen: damit konnte der ganze Chor behenkt werden, wie noch heutzutag die hölzen leisten an der Mauren gesehen werden, daran solche Tappetten an Festtagen auffgehenkt wurden. Zu merken, dafs solche Tappetten sein von ganz gülden Stück gewesen, mitten darein seindt von berlen (Perlen) und edlen Gestein runde Stück (Medaillons) gewessen, die man hatt können daran hefften und darvon thun, welche meins Erachtens seiend hinweggeflöhet worden, die gulden Stück aber hat der Markgraf bekommen und seind im Niderlandt versetzt gewest, hetten aber auch wieder können gelöst werden, aber weil damals das Geld zu andern Sachen notwendig war, auch dieselben umb einen ziemlich hohen Werth verpfändt waren, hat sie das Dumstifft fahren lassen." Mainz. Chroniken II, 124. Die Abfassung des Berichts fällt etwa in's Jahr 1582. Der obenerwähnte Kardinal Albertus ist bekannt als Kunstliebhaber und Beförderer; er gab reichlich zur Austattung der Kirchen, unter Anderem schenkte er an das Stift St. Mauritius zu Mainz „ornatum rubeum auro intertextum cum antipendiis altaris et sacramenti" etc. Ungedr. Präsenzregister dieses Stifts. Falk.

Digitized by Google

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.

III.

(Schlussartikel.)

Das ursprüngliche Programm der Ausstellung, wonach die Anordnung nicht nach Fachgruppen erfolgen sollte, um kein Jahrmarktsbild entstehen zu lassen, mufste, den Verhältnissen entsprechend, vielfach durchbrochen werden; in Bezug auf die kirchliche Kunst blieb es aber aufrecht erhalten, und so zeigt sie sich denn in dem ihr zugewiesenen Raum, welchem durch hohe Bogenwölbungen und gothische Fensteröffnungen ein kirchliches Ansehen gegeben wurde, ziemlich übersichtlich zusammengestellt, wenn auch Einzelnes anderswo zerstreut zu suchen ist. Wenn wir behauptet haben, dafs die Gefahr des Rococo nicht allzugrofs ist, so trifft diese Behauptung am meisten bei der kirchlichen Kunst zu: leider aber werden die hier heimischen mittelalterlichen Stile nicht in der Weise ausgeübt, dafs sie einem kräftigen Vorstofs modernerer Richtungen Stand halten könnte. — Um mit dem kirchlichen Mobiliar zu beginnen, so mufs vor Allem bemerkt werden, dafs dafselbe zumeist an dem Grundübel leidet, dafs Stein-Architektur und -Ornamentik den Holzarbeiten zu sehr die direkt nachgeahmten Vorbilder geliefert haben. Abgesehen von einem Altar (von Kiefer, Kiefersfelden, Oberbayern), welcher in einfachen Formen aber vorzüglich schönen Verhältnissen aus verschiedenen Marmorsorten hergestellt ist, sind z. B. alle romanischen Kirchenmöbel in Holz imitirte Steinbauten. Wenn die von Gebr. Böhme (Mühlhausen i. Els.) gebrachten, sehr hervorragenden Stücke — Beichtstuhl, Altar, Kanzel mit Wendeltreppe und Schalldeckel — von Stein wären, könnten sie vielleicht als passend gelten. Am meisten unter den Repräsentanten des romanischen Stils mögen Marggraf's (München) Arbeiten entsprechen, da sie den Bedingungen des Materials und des Stils im Ganzen angepafst sind. — Etwas besser sieht es mit der Gothik aus, wenn auch diese Häufung von parallelen geraden Linien an Strebepfeilern, Fialen, Wimpergen, an welchen durch das Gewimmel von Krabben und Kreuzblumen jeder grofse Zug erstickt wird, nicht überall gefallen wird. Die Frühgothik nahm das geschnitzte Ornament als hauptsachlichste dekorative Beigabe für den Altaraufbau — wie das sehr schön an dem Altar von F. Radspieler & Co. (München) vor Augen tritt — und die Meister der Spätgothik wufsten ihr Bedürfnifs nach Unterbrechung der durch Streben und Fialen geschaffenen trockenen Liniensysteme dadurch zu befriedigen, dafs sie die Fialen in allen möglichen Richtungen bogen und wandten. In dieser Art, aber ohne Zügellosigkeiten, sind die Altäre von L. Vogt (Memmingen) und Simmler & Venator (Offenburg). Neben einer Anzahl kleiner Hausaltarchen, einer nicht sehr erfreulichen Orgel und eines dito Harmoniums, gehört nur noch ein Altar der nachmittelalterlichen Zeit an (von J. Schaidhauf, München). Für die Wallfahrtskirche von Wemding bestimmt, mufste er sich in die Rococoformen des Aufstellungsortes einpassen und er trifft diesen Stil so vollkommen, dafs auch ein Gegner desselben seine Freude daran haben kann. Die Farbenharmonie ist die schwache Seite der Altarbauten, besonders aber der dabei vorkommenden polychromen Plastik; hier herrscht im grofsen Ganzen noch eine Richtung, die wir nur mit dem Namen „Bauerngeschmack" belegen können. Es mag sein, dafs Vieles in der „Kirchen ehrwürdiger Nacht" besser aussieht, aber ein bischen haushälterischer durfte man schon mit grellen Farbenkontrasten umgehen. Schon durch blofses Ueberlasiren der tiefer liegenden Stellen der Draperie könnte Vieles verbessert werden; und wenn die Vergoldung der Architektur und des Ornamentes nicht durch allzu feine Vertheilung zersplittert würde und mehr dazu diente, die grofsen Züge deutlicher zu markiren, so wäre schon Viel gewonnen.

Um ein gut Theil tröstlicher sieht es mit der Glasmalerei aus; hier sind wirklich bedeutende Fortschritte zu verzeichnen. Die grellen giftigen, nur zu oft kraftlosen Farben und die grofsen Glasstücke sind fast ganz verschwunden und an ihre Stelle sind farbentiefe, harmonische, mehr mosaikartig zusammengesetzte Bilder getreten. München, das soeben die Centenarfeier für Ludwig I. begangen hat, dankt diesem König bekanntlich auch die erneute Pflege der Glasmalerei, und es könnte in dieser Hinsicht seine Dankbarkeit dafür nicht besser zeigen, als durch die jetzt vorliegenden Resultate. Namentlich

Digitized by Google

ist es die Mayer'sche Hofkunstanstalt, welche in den vorgeführten grofsen gothischen Fenstern grofse Kraft und Tiefe, sowie eine gute Gesammtstimmung erzeugt; die Echtheit dieser und einiger anderer Münchener Arbeiten geht soweit, dafs man die meisten Sachen direkt zwischen alte Fenster hineinflicken könnte, ohne einen wesentlichen Unterschied zu gewahren. Seltsam berührt der von C. de Bouché (München) gemachte Versuch, das entzuckende Holbein'sche Oelbild — die Darmstädter Madonna — auf Glas zu übertragen und zwar in einer, Holbein'schen Handzeichnungen entlehnten Umrahmung; aber in dieser gelungenen Ausführung kann man sich das wohl gefallen lassen. Die Renaissance ist in der kirchlichen Glasmalerei nur durch dieses einzige Bild vertreten, und das Rococo ist nur dadurch zu einem — allerdings sehr fein behandelten — Glasbild gelangt, dafs dieses sich dem zukünftigen Aufstellungsort — eine Rococo-Kapelle — anbequemen mufste.

Recht unerquicklich ist der Eindruck, den ein künstlerisch empfindendes Auge von den kirchlichen Edelmetall- und Bronze-Arbeiten empfängt, schon hinsichtlich ihrer Form, mehr aber noch wegen der Farbe. Es mufs dazu allerdings bemerkt werden, dafs bedeutende Aachener und Kölner Firmen nicht an der Ausstellung betheiligt sind. Was die Form anbelangt, so trifft jener Vorwurf besonders das Detail, welches bei der vielfach eingerissenen fabrikativen Herstellung fast durchweg sehr fluchtig behandelt wird, aber das ist ein Uebelstand, an dem man bei den in der Regel geringen Mitteln, die den Kirchen zur Verfügung stehen, leider wenig wird ändern können. Dagegen könnte auf die farbige Wirkung etwas mehr Aufmerksamkeit verwendet werden, namentlich bei den Monstranzen. Diese strotzen meist von übermäfsiger Vergoldung, und wenn Figuren angebracht sind, so bestehen diese nicht selten aus weifsgesottenem Silber und erscheinen dadurch absolut todt und flach. Ebenso selten ist auch ein richtiges Gleichgewicht versucht zwischen mattem und polirtem Gold. Einen höheren Schwung nehmen einige Altargeräthe von Norz (Innsbruck), Brems-Varain (Trier); einzelne schlichtere aber gut getriebene Altargefäfse in Verbindung mit Email und Filigran finden sich wohl da und dort, aber zu gröfseren von freier Hand getriebenen Arbeiten haben sich nur sehr wenige aufgerafft, und unter diesen erreicht nur F. Harrach (München) eine wirklich beachtenswerthe Höhe. Nicht allein deshalb weil er eine grofse Beherrschung aller Stilformen an den Tag legt, sondern auch, weil er das Treiben des Metalls mit einer künstlerischen Vollendung und einem technischen Geschick handhabt, die seine Edelmetall-Arbeiten über alle anderen der kirchlichen Kunst hoch hinausheben. Der beste Beleg dafür ist eine grofse gothische Monstranz, an welcher, um die nöthige Leichtigkeit zu erzielen, jede Fiale, jede Kreuzblume einzeln in Blech getrieben ist; dieselbe Leichtigkeit verlangte auch ein vom Bischof von Freising bestellter Pastoralstab, der von Harrach in Silber getrieben wurde und der doch das Gewicht von 2 Pfund nicht übersteigt. — Freilich sind die Kirchen wirklich nicht oft in der Lage, derartige Arbeiten bezahlen zu können; wäre es dann aber nicht besser, sich auf ein bescheideneres Aussehen der Altargeräthe und -Gefäfse zu beschränken, statt mit der gleifsnerischen Dutzendwaare zu prunken? In dieser Beziehung sind die glatten, aber gut profilirten messingenen Leuchter, Grablaternen etc. ein wahres Labsal; das wohlthuende Gefühl der Echtheit des Materials, das nicht mehr scheinen will, als es ist, berührt uns ebenso angenehm, wie ein ehrlicher Charakter im Bauernkittel! Das Gleiche gilt von einem reizenden schmiedeeisernen Kirchenluster von J. Hildebrand (München): bestehend aus einem doppelten Lichterkranz mit Madonna und baldachinartigem Kuppeldach.

Was zum Schlusse die in den Dienst der Kirche getretenen Textilarbeiten betrifft, so sind die Gewebe der Krefelder Firmen Dautzenberg und Casaretto wie jene von J. Ebner & Co. (München) zu bekannt, um noch weiter hervorgehoben zu werden; es mag nur bemerkt werden, dafs jene der letztgenannten Firma, welche auf der letztjährigen Krefelder Ausstellung liturgischer Gewänder durch die Treue ihrer Imitationen Aufsehen erregte, auch hier die gleiche Wirkung ausüben. Auf mehr individuell künstlerischer Stufe stehen natürlich Spitzen und Stickereien. Altarspitzentücher sind nicht allzu häufig auf der Ausstellung und nur in einem Fall stellen sie eine aufserordentliche Leistung dar; um so zahlreicher sind die Stickereien auf liturgischen Gewändern. Es ist wohl Manches darunter, was besser weggeblieben wäre; aber daneben ist so viel Gutes, dafs man mit vollem Recht sagen kann, dafs die Kunst

des Stickens wieder an jenem Punkt der Vollendung angelangt ist, der nicht viel überschritten werden darf, ohne dafs die technische Fertigkeit zu Stilwidrigkeiten mifsbraucht wird. Nach Komposition und Ausführung gehören die Kasulae von Geschw. Osiander (Ravensburg) in erste Linie; hier ist mit kunstlerischem Geschick bei grofser Pracht der Farbe ein harmonischer Gesammteindruck geschaffen und die figürlichen Stickereien lassen wenig zu wunschen ubrig. Verschiedene Damenhände haben manch schöne Nadelarbeit für kirchliche Zwecke gefertigt, insbesondere sogenannte Nadelmalereien, unter denen ein wollener Wandteppich in Gobelin-Imitation — die Patrona Bavariae inmitten eines üppigen gothischen Ornamentes thronend — von Frl. Jörres (München) und ein seidenes Antependium — reiche figürliche Darstellung in vorzüglicher Ausführung — von Anna Bau (Gengenbach) wohl die hervorragendsten sein mögen.

Fassen wir das Gesagte noch einmal kurz zusammen, so ist das Ergebnifs, dafs von den unterschiedenen 4 Gruppen die Glasmalerei und die Textilkunst auf der Ausstellung der kirchlichen Kunst die ersten Stellen einnehmen; weniger befriedigend ist das Kirchenmobiliar und im ungünstigsten Lichte zeigen sich die Metallarbeiten. Selbstverständlich soll damit kein Urtheil über die Gesammtproduktion auf diesem Gebiet kirchlicher Kunst ausgesprochen werden; es kann sich hier nur um den Durchschnittswerth des Ausgestellten handeln. Ausnahmen finden sich, wie ersichtlich, überall, am wenigsten allerdings in der Glasmalerei — was nur zu ihren Gunsten sprechen kann.

Ob die hin und wieder gegebenen Anregungen direkten Nutzen stiften können, schmeichle ich mir nicht; ich will zufrieden sein, wenn sie da und dort im Kreise der Fabrikanten und der Besteller zum Nachdenken daruber veranlassen.

München. Professor L. Gmelin.

Maastricht (Holland).

Die Liebfrauenkirche soll einer gründlichen Restauration unterzogen werden nach den Plänen von Cuypers. Die dazu nöthige Summe ist schon gesichert und dürfen wir somit hoffen, dieses interessante Bauwerk in kurzer Zeit in seinem alten Glanze zu sehen.

Lüttich (Belgien).

Das Chor und Querschiff der St. Christophskirche[1]) (früher Beguinagekirche) ist jetzt vollständig restaurirt und die Restauration als eine in jeder Beziehung gelungene zu bezeichnen. Das alte Holzgewölbe (im Halbkreis), dessen Rippen noch bestanden, ist wieder hergestellt und bemalt. Die Kirche macht in ihren weiten Verhältnissen und mit ihren schlanken Fenstern trotz der Einfachheit der Formen einen imposanten Eindruck. Es ist zu hoffen, dafs man jetzt nicht stehen bleibt, sondern auch bald die Schiffe der Kirche einer gründlichen Restauration unterziehen wird.

Wie wir vernehmen, soll auch die Kreuzkirche in Lüttich bald restaurirt werden.

Meerssen. von Fisenne.

1) Eine Monographie dieser Kirche wurde vor einigen Jahren von der „Gilde de St. Thomas et de St. Luc." in Gent herausgegeben.

Bücherschau.

Römische Mosaiken aus Trier und Umgegend, gezeichnet und erläutert vom Domkapitular J. N. von Wilmowsky. Nach dessen Tode herausgegeben von der Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier. Mit 9 Bildtafeln. Trier, Lintz. 1888.

Keine andere Stadt diesseits der Alpen weckt solche Erinnerungen an geschwundene Bedeutung und Pracht, wie der Name Trier, das nordische Rom, die Stadt der Märtyrer, dann der Sitz einer langen Reihe, zum Theil hoch hervorragender Kirchenfürsten. Trotz aller Stürme, welche über die Stadt und deren Umgegend gekommen sind, legen von dieser Herrlichkeit noch aufrecht stehende Denkmale beredtes Zeugnifs ab, wie sehr sie auch Spuren jener Stürme und des Wechsels der Zeiten an sich tragen. Ergänzt wird dies Zeugnifs durch gar Vieles, was allmählich aus dem Schutte wieder ans Tageslicht gekommen ist. Nicht am wenigsten laut sprechen dafür die den Gegenstand der vorliegenden Veröffentlichung bildenden Kunstwerke, Ueberreste römischer Prachtwohnungen. In neuerer Zeit erst ward die Aufmerksamkeit der Kenner auf diese Mosaiken gelenkt, vor Allen durch den Domkapitular von Wilmowsky. Auf Grund näheren persönlichen Verkehrs mit demselben während der Jahre 1844 bis 1848 kann ich vollauf, soweit überhaupt mein Urtheil reicht, dem im Vorwort des Herausgebers von ihm Gesagten beipflichten: „v. Wilmowsky wird unter den Trierer Alterthumsforschern immer einen Ehrenplatz einnehmen, an lebensvoller Auffassung der Trierer Vorzeit, an unermüdlichem Forschungstrieb, an rastlosem Sammeleifer that es ihm Niemand zuvor; durch sein bewunderungswürdiges Zeichentalent

Digitized by Google

überragte er alle". Ich füge noch hinzu, dafs ihm vorzugsweise die Erforschung der Entstehungsgeschichte des Trierer Domes und der Beginn einer würdigen Wiederherstellung desselben zu danken ist. Die Zeichnungen zu den vorliegenden Bildtafeln wurden von ihm in der Zeit von 1845 bis 1864 angefertigt; den Text hat er erst nach 1870, nachdem er erblindet war, auf Grund seiner Notizen diktirt; am 19. März 1880 ward er ins Jenseits abgerufen. Wahrscheinlich wäre die von ihm so mühsam zu Stande gebrachte Arbeit der Vergessenheit anheimgefallen, wenn nicht die seit langer Zeit in Trier bestehende Gesellschaft für nützliche Forschungen, eine Bezeichnung, welcher deren Wirken nach verschiedenen Richtungen hin in anerkennenswerthester Art entspricht, die Mittel zur Veröffentlichung derselben hergegeben hätte. Gewifs trug zum Fassen dieses Entschlusses der Umstand nicht wenig bei, dafs die Gesellschaft in ihrem Sekretär, dem um die rheinischen Kunstalterthümer hochverdienten Direktor des Trierer Provinzial-Museums Dr. Hettner, einen Mann besitzt, welcher die Materie durchaus beherrscht. Wie sehr dies der Fall ist, zeigt das der Arbeit des Hrn. v. W. vorangeschickte Vorwort desselben. An eine Charakteristik des Domkapitulars v. W. und seines Wirkens auf dem Kunstgebiete reiht Herr Hettner eine Erörterung über die zum Zwecke der Datirung der musivischen Bodenbeläge ins Auge zu fassenden Merkmale, insbesondere über die bezüglichen, Seitens des Hrn. v. W. aufgestellten Kriterien. Es gibt dies Anlafs zu einer eingehenden Besprechung der Trierer Funde und zu einer Vergleichung derselben mit sonstigen, namentlich südfranzösischen. Die Ansicht des Herausgebers weicht mehrfach von der des Verfassers ab. So z. B. wendet ersterer sich gegen Schlüsse, welche v. W. aus der allmählichen, drei verschiedene Bauschichten erkennbar machenden Bodenerhebung für die Zeitbestimmung der Mosaiken gezogen hat. So richtig die Lehre von der Bodenerhöhung im Allgemeinen sei, durch ihre exakte Fassung sei sie falsch und verhängnifsvoll. Weiter kritisirt Herr H. das Verfahren des Hrn. v. W. in sofern, als derselbe die Komposition der Böden wie die einzelnen Ornamente nur vom ästhetischen Gesichtspunkte aus gewürdigt habe, statt seine Untersuchungen auf eine möglichst umfassende Sammlung römischer Mosaiken zu bauen. Das nach dieser Richtung hin Verabsäumte holt Herr H. mittels Heranziehung einer grofsen Zahl von Vergleichsstücken zu den Trierer Mosaiken nach. Auf das Einzelne kann hier um so weniger eingegangen werden, als zum vollen Verständnifs desselben durchweg Abbildungen erforderlich sind, wie solche dem Textbuche sich beigegeben finden. Den Schlufs des inhalt- und lehrreichen Vorwortes bildet eine Zusammenstellung der Ergebnisse der Untersuchungen des Herausgebers in Form einer, mit dem Jahre 150 n. Chr. beginnenden chronologischen Uebersicht.

Der von Herrn v. Wilmowsky herrührende Theil der Schrift berichtet, nach einer allgemeinen Einleitung, in genauester Weise über die Umstände, unter welchen die verschiedenen Mosaiken aufgedeckt wurden, über die Fundorte und über die äufsere Erscheinung der ersteren in technischer und sonstiger Beziehung. Aus diesen Faktoren zieht er seine Folgerungen betreffs der Periode, in welcher die Bodenbeläge entstanden sind und sonstige, in Bezug auf die baulichen Umgestaltungen innerhalb Triers im Laufe der Zeit. Aufser den musivischen Bodenbelägen fanden sich auch noch, namentlich in der Vorhalle der, nunmehr als evangelische Kirche dienenden Basilika und im römischen Theile des Domes, „Marmorböden", d. h. mit Marmorplatten belegte Fufsböden, sowie in dem ebengenannten Dome aus Glasstiften gebildete Wandmosaiken. In Gestalt von Noten gibt Herr H. gar manchem Vorbehalte, gegenüber dem vom Verfasser dargelegten Ausdruck. Letzterer schliefst mit dem Wunsche, dafs seine Arbeit, die während vieler Jahre grofse Opfer an Zeit, Geduld und Geld von ihm gefordert habe, von den Freunden des Alterthums und der Kunst wohlwollend aufgenommen, dafs sie zum Gemeingut vaterländischer Wissenschaft werden möge. Der Unterzeichnete vertraut angesichts des Prachtwerkes zuversichtlich, dafs dieser Wunsch in Erfüllung geht. Ein würdigeres Ehrendenkmal hätte zugleich dem so opferwilligen Forscher wohl nicht errichtet werden können, als die das Werk schmückenden neun Blätter gröfsten Formates mit ihren trefflich ausgeführten, so formenreichen, farbenglänzenden Abbildungen von Mosaiken darstellen. Zwar sind letztere nicht christlichen Ursprungs, so dafs es scheinen könnte, als ob das Werk aufserhalb des Rahmens gegenwärtiger Zeitschrift sich befinde, gewifs aber ist dessen Inhalt auch für die Kenntnifs der nachfolgenden christlichen Kunst von Bedeutung, da dieselbe, namentlich was das Ornamentale betrifft, aus dem während der Römerzeit gelegten Grunde hervorgewachsen ist.

Köln. A. Reichensperger.

Die **Herder'sche Verlagshandlung** zu Freiburg im Breisgau hat im vorigen Jahre mehrere Bücher kunstgeschichtlichen Inhalts geliefert, die eine besondere Empfehlung verdienen. Sie sind theils abgeschlossene, theils Lieferungswerke, und behandeln kunstgeschichtliche Themate entweder ausschliefslich, oder in Verbindung mit anderen Fragen.

Die letztere Aufgabe erfüllt in ganz vorzüglicher Weise das „Handbuch der katholischen Liturgik" von Dr. Valentin Thalhofer, besonders in der zweiten Abtheilung des I. Bandes. Dieses auf zwei starke Bände berechnete Werk ist bekanntlich ein Bestandtheil der „Theologischen Bibliothek" und von dem Klerus, dem rein wissenschaftlichen, wie dem seelsorglichen, mit wahrer Begeisterung aufgenommen worden. Der erste Band behandelt nach der sehr umfänglichen, vornehmlich die Literatur betreffenden Einleitung die „allgemeine Liturgik". In ihr spielt die christliche Kunst eine sehr hervorragende, mindestens ein Viertel des Buches in Anspruch nehmende Rolle. Da wo (im II. Hauptstück) von den Formen des katholischen Kultus im Allgemeinen die Rede ist, hat der sehr vielseitige wie gründliche Verfasser die schwierigen Fragen nach dem Wesen der Kunst, ihren Beziehungen zum katholischen Kultus u. s. w. u. s. w. in eingehendster Weise erörtert. Das VI., VII. und VIII. Hauptstück, welche den „kirchlichen Kultusstätten und ihrer Einrichtung", „den wichtigsten liturgischen Gefäfsen" und „den liturgischen Gewändern" eine sehr umfassende Untersuchung widmen, bilden in ihren 19 Paragraphen ebenso viele Kapitel der kirchlichen Kunstgeschichte. Hier sind die Grundanschauungen so gesund und solid, die Darlegungen so gründlich und klar, die Unterweisungen so intensiv und mannigfaltig, dafs zumal jeder Priester ihnen mit dem gröfsten Interesse folgen

wird, zugleich als einer Vorbereitung auf das mehr systematische Studium der Geschichte der kirchlichen Kunst, wie sie anregender und orientirender kaum gedacht werden kann.

Als abgeschlossenes Werk präsentirt sich das Buch von Jos. Liell: „Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben", dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet. Im ersten Theile bringt es den dogmengeschichtlichen Nachweis für die Verehrung der allerseligsten Jungfrau in den ersten fünf Jahrhunderten, im zweiten Theile die Darstellungen derselben auf den Kunstdenkmälern der Katakomben und zwar unter dem Bilde der Orante, in verschiedenen Ereignissen ihres Lebens, endlich ohne historischen Hintergrund. Die gründliche Art, mit welcher der Verfasser zu Werke geht, die erfolgreiche Widerlegung, die er verschiedenen Angreifern der katholischen Marien-Verehrung (Schultze und Hasenclever) zu Theil werden läfst, die tadellosen, von eigener Hand ausgeführten Abbildungen, die er beifügt, lassen das umfangreiche Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der ikonographischen Katakomben-Literatur und der so bedeutungsvollen Geschichte der Marienverehrung erscheinen.

Das Buch von L. Kaufmann über Albrecht Dürer, welches schon in der ersten Auflage sehr beifällig aufgenommen wurde, hat in der zweiten Auflage nicht blofs ein viel vornehmeres Gewand angelegt, sondern auch mancherlei Zusätze und Verbesserungen erfahren, namentlich auch den erläuternden Schmuck von 1 Heliogravüre, 5 Lichtdrucken und 9 Holzschnitten erhalten. Diese sind glücklich ausgewählt und vorzüglich ausgeführt, so dafs dieses treffliche Buch sehr geeignet ist, ein solides Urtheil über den herrlichen Meister und seine unsterblichen Werke zu vermitteln.

Als Lieferungswerk erscheint die „Geschichte der christlichen Malerei" von Dr. Erich Frantz, von welcher der erste Band vollendet ist. Er verfolgt die christliche Malerei von den sie vorbereitenden Stadien und von ihren Anfängen in den Katakomben durch ihre zahlreichen und mannigfaltigen Entwickelungsstufen bis zum Schlusse der romanischen Periode. An der Hand der Denkmäler, die in dieser Zeit vornehmlich in Wandmalereien, Mosaiken, Miniaturen, Stickereien bestanden, und mit denen der Verfasser sich in jeder Hinsicht, auch in ikonographischer und technischer, durchaus vertraut zeigt, behandelt derselbe auf diesem umfassenden Gebiete alle einschlägigen Fragen mit grofser Sicherheit und in einer durchaus originellen Weise, keiner Schwierigkeit aus dem Wege gehend. Ueberall zeigt sich das Urtheil von echt kirchlicher Gesinnung, von tiefer Auffassung und von feinem Geschmack getragen. Die Beschreibung der einzelnen Darstellungen ist eine so geschickte, die Darstellung eine so fesselnde, dafs der Mangel an Abbildungen nicht allzusehr empfunden wird. Trotzdem wird gewifs die Erklärung, dafs ein Bilder-Atlas nachträglich das Illustrationsmaterial bringen soll, von allen Seiten aufs freudigste begrüfst. Möge dem feinsinnigen Verfasser die Gesundheit in hinreichendem Mafse beschieden sein, um sein Werk zu vollenden, und seine akademische Lehrthätigkeit auch in den neuen Verhältnissen ungestört fortsetzen zu können!

Von dem „Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste" von Dr. Adolf Fäh sind erst zwei Lieferungen erschienen. Sie behandeln in knapper aber gründlicher und klarer, von zahlreichen und guten in den Text aufgenommenen Abbildungen erläuterter Darstellung die Kunst des Orients (Hebräer, Aegypter, Assyrier, Babylonier, Perser, Inder), sodann die griechische Kunst, ihre Architektur und Plastik. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Stile und Richtungen werden scharf markirt, die Grundsätze für ihre Beurtheilung dargelegt, die Rechte der christlichen Anschauung überall gewahrt, so dafs dem Bedürfnisse nach einem allgemeinen kunstgeschichtlichen Lehrbuche auch für christliche Leser vollauf entsprochen wird. *a*

Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauche für Schlosser und Kunstschmiede, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner. Herausgegeben von Franz Sales Meyer, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit 196 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1888.

Die grofse Serie kunstgewerblicher Handbücher, welche der unermüdliche Kunstverlag von Seemann ankündigte, eröffnete das vortreffliche „Handbuch der Ornamentik" von Franz Sales Meyer. — Demselben Verfasser ist auch das zweite in der Reihe zu danken, das „Handbuch der Schmiedekunst", welches auf 202 Seiten in knapper, klarer Fassung zuerst ganz kurz das „Chemisch-Technologische in Bezug auf das Material" behandelt, sodann die „Werkzeuge und Bearbeitung", ferner die „geschichtliche Entwickelung der Kunstschmiedetechnik" in den verschiedenen Stilepochen, endlich als den praktisch-wichtigsten, daher auch ausgedehntesten Abschnitt, „die Hauptgebiete der Kunstschmiedetechnik". Das Buch ist ungemein lehrreich durch seine sehr bestimmten, gemeinverständlichen Unterweisungen, fast noch mehr durch die grofse Anzahl guter Abbildungen in jeder Stilart und von den wichtigsten in den Rahmen der Kunstschmiedetechnik fallenden Gegenständen. Es wird daher nicht leicht erfolglos um Rath gefragt werden, und in der Regel zuverlässige Auskunft geben. Denjenigen, die das Kunsthandwerk studiren, sei es daher angelegentlichst empfohlen, noch mehr denen, die es auch ausüben! —n.

Die diesjährige retrospektive Ausstellung in Brüssel, deren Glanzpunkt die kirchliche Abtheilung bildet, erinnert an die „Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände", welche das „k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie" im vorigen Jahre in Wien veranstaltet hat (vergl. Bericht über dieselbe in den Bonner „Jahrbuchern" Heft 74, S. 206—230). Der dazu im Verlage von Carl Gerold's Sohn erschienene illustrirte Katalog, der auf 110 Seiten 1250 Gegenstände in knapper Form, aber mit wissenschaftlicher Gründlichkeit beschreibt, und von 44 der hervorragendsten derselben gute Abbildungen theils im Text, theils auf Extra-Tafeln bietet, kann wegen dieser Vorzüge einen bleibenden Werth beanspruchen.

Im Anschlusse an ihn sei der Katalog zum bischöflichen Museum in Haarlem erwähnt, welchen J. J. Graaf, Dechant zu Ouderkerk an der Amstel, soeben unter dem Titel „Gids in het bisschoppelijk Museum voor kerkelijke Oudheid, Kunst en Geschiedenis te Haarlem" in dritter Auflage veröffentlicht hat. Dieser gut ausgestattete „Führer" umfafst 404 Seiten, auf denen die Kunstgegenstände des Museums, die Abgüsse wie die Originale, in eingehender, durchaus zuverlässiger, weil sachverständiger Weise chronologisch beschrieben und auch die „Prenten- und Portrettenverzameling" sowie die „Teekeningen" und „Bibliotheek" katalogisirt werden. Das gut geordnete Museum verdient einen Besuch wegen mancher vortrefflicher mittelalterlicher Kunstwerke, namentlich aus den Gebieten der Elfenbein- und Holzplastik, des Goldschmiedegewerkes und der illuminirten Kodizes. *c*

Abhandlungen.

Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg.

Mit Lichtdruck (Tafel XIII) und Abbildung.

Während das Aeufsere der vorgenannten, im XV. Jahrhundert erbauten Kirche sich wohl nur durch einen gewissen Formenreichthum auszeichnet, ist das Innere derselben von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Eine Schönheit und Harmonie der Formen, wie sie hier dem Beschauer entgegentritt, findet man nicht allzuhäufig bei Bauwerken jener Zeit. Diese günstige Innenwirkung ist nicht am wenigsten darin begründet, dafs — abgesehen von dem weichlichen, dem Steincharakter wenig entsprechenden sogen. Fischblasenmuster im Mafswerk — so manche andere bedenkliche, dem spätgothischen Baustil eigenthümliche Einzelbildungen in dieser Kirche sich kaum bemerkbar machen. So sind auch die Gewölbe des Chores, des Quer- und Mittelschiffes in leichten, eleganten, aber doch einfachen Formen gebildet, vor allem ihre Rippen mittels Kapitäle und schlanker, bis zum Fufsboden herabreichender Dienste in wohlthuendster Weise gestützt.

Dieser edleren Bildung entsprechen auch die Malereien, welche nach Vollendung der Kirche, wohl im ersten oder zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts ausgeführt, die Kappen der Gewölbe schmücken. Leider geben diese Darstellungen nebst einigen anderen Ueberresten nur einen annähernden Begriff von der Gesammtwirkung der ehemaligen malerischen Ausstattung der Salvatorkirche. Erhalten ist gegenwärtig noch: die fast überlebens grofse Figur des Salvator auf einer Kappe des Chores, ein Christophorus am nordwestlichen Vierungspfeiler, sechs Engelfiguren mit Ornamenten und Spruchbändern auf den Gewölben des Langschiffes (s. Lichtdrucktafel), eine Miniaturmalerei auf dem Bogenfeld der Sakristeithüre und eine aus dem Gotteslamm, den Evangelistenzeichen, einigen Ornamenten und Ueberresten von Engelfiguren bestehende Darstellung. Sie schmückt das durch je zwei parallele, sich kreuzende Rippen in neun Felder zerlegte westliche Joch des nördlichen Seitenschiffes.

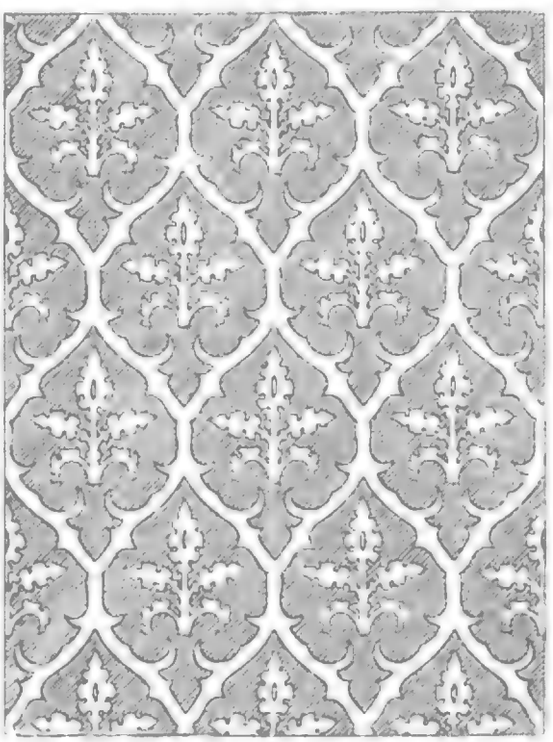
Die letztgenannte, ihrer hubschen Komposition wegen sehr beachtenswerthe und theilweise noch in ursprünglicher Farbenkraft erhaltene Zeichnung ist infolge eines späteren Einbaues schwer zuganglich und konnte leider nicht gut gezeichnet werden. Doch durfte sich hier die Mittheilung eines unter der eben erwähnten Christophorusfigur angebrachten Teppichmusters (s. Abbildung) empfehlen, da es ein gutes Beispiel einer einfachen spätgothischen Flächenverzierung bietet. Derartige, mittels der Schablone hergestellte Dekorationen sind leicht herzustellen und, wenn in guten Mustern und an geeigneter Stelle ausgeführt, von angenehmer Wirkung. Umstehendes Muster ist aus Schildern zusammengesetzt, deren ausgeschweifte, weichliche Konturen einen sehr wirksamen Gegensatz in den äufserst streng stilisirten Blattgebilden finden, mit welchem jede einzelne Fläche geschmückt ist. Bei etwaiger Nachahmung dieses ganz flach, ohne irgendwelche Andeutung von Teppichfalten in grüner Farbe[1]) auf weifsem Grunde ausgeführten Musters, durfte es sich aber empfehlen, entweder die Zwischenräume zwischen den Schildflächen etwas schmaler, oder besser die Blattkompositionen unbedeutend gröfser zu zeichnen, damit letztere, den ein netzartiges Muster bildenden Zwischenräumen gegenüber, noch etwas mehr zur Geltung kommen, als dies auf umstehender Zeichnung der Fall ist. Auch mufs man bei derartigen Kompositionen darauf achten, nicht in gewisse Fehler zu fallen, welche bei Schablonenmalerei nicht immer leicht zu vermeiden sind. So hat der Maler bei Anfertigung der Schablonen zu den Schildern jenes Musters nicht genügend die (allerdings nicht leichte) Aufgabe zu lösen vermocht, sowohl den Schildflächen als auch den durch Aneinanderreihung der letzteren sich ergebenden Zwischenräumen eine gleich schöne Form zu geben. An den zwischen den

[1]) Die grünen Flächen sind auf der Abbildung schraffirt.

Digitized by Google

Schildern liegenden Streifen stören nämlich in etwa die hakenförmigen Auswüchse, welche durch die ausgeschweiften und eingeschnittenen Ränder der Schildflächen sich ergeben haben. Und doch wirken beim Ueberblick über das ganze Muster jene die Wandfläche netzartig überziehenden Zwischenräume viel intensiver als die Form der Schilder selbst, da jene den Beschauer zugleich mit dem stilisirten Blattwerk gleich positiver Zeichnung entgegentreten.

Ein bei weitem gröfseres Interesse als jene Dekoration dürfte die Gewölbemalerei beanspruchen, welche auf dem mittleren der fünf Joche des Langschiffes zwischen Vierung und Westthurm und auf den beiden angrenzenden Kappen noch erhalten ist.[1]) Die hier dargestellten, von Ornamenten umgebenen Engel halten Spruchbänder mit Versen des ambrosianischen Lobgesanges in den Händen und bilden in vieler Hinsicht ein höchst nachahmungswerthes Motiv!



Zunächst vom formalen Standpunkt aus betrachtet, kann man bei Gewölbeflächen, wenn solche nicht ausschliefslich mit Ornamenten geschmückt werden sollen, mittels keiner anderen figürlichen Komposition den Eindruck des Leichten, den die kühn gespannten gothischen Gewölbekappen auf den Beschauer hervorrufen sollen, so sehr erhöhen, haftet keiner figürlichen Zeichnung so sehr das Unkörperliche an, wie jenen nur als Brustbilder dargestellten Engelchen mit ihren mächtigen Schwingen und weithin flatternden Spruchbändern. Auch die lebhaften, frischen Farben[2]) der Malerei auf der weifsen Putzschrift bei dunklen, kräftig markirten Rippen, die leichten, spielenden, aber doch klar und entschieden gezeichneten Ornamente und der Umstand, dafs ein grofser Theil des Gewölbes in mafsvoller Weise ohne jeden Schmuck belassen ist, alles dies vermehrt den Eindruck der Eleganz und benimmt dem Gewölbe so sehr den Eindruck der Schwere, dafs wir dort oben in der Höhe, fast könnte man sagen, weniger ein aus Steinen zusammengefügtes Gewölbe als eine leichte gleich einem Zeltdach ausgespannte Decke zu erblicken glauben.

Auch dürften derartige Engelfiguren mit Flügeln, Ornamenten u. Bändern sich schon deshalb zu Gewölbedekorationen eignen, als sie sich leicht jeder Flächenform anpassen lassen und auch die auf starke gebogenen Kappen unvermeidlichen Krümmungen der Figuren bei Wahl dieses malerischen Vorwurfes sich weniger unangenehm bemerkbar machen.

Schon auf der Abbildung läfst sich leicht erkennen, dafs nur die vier mittleren Figuren von demselben Künstler, die beiden seitlichen aber von je einer anderen Hand herrühren. Am auffallendsten unterscheidet sich von den übrigen Darstellungen die edel gezeichnete Figur, welche unrestaurirt gelassen ist und auch auf der Abbildung sich als solche leicht zu erkennen gibt. Man gewahrt hier sofort, dafs die Flügel in zierliche Federspitzen auslaufen, dafs das Spruch-

[1]) Diese Malerei habe ich bereits in „Kunst und Gewerbe", Organ des bairischen Gew.-Museums zu Nürnberg (19. Jahrg. Heft I) besprochen. Doch da an genannter Stelle nur eine kleine unvollkommene Zeichnung der Gewölbemalerei gebracht werden konnte, so mag hier eine bessere photographische Wiedergabe nebst kurzer Besprechung gerechtfertigt sein. (Der Lichtdruck ist nach einer in Rücksicht auf die stets ungleichmäfsige Beleuchtung der Gewölbekappen vorzüglich gelungenen Aufnahme des Hof-Photographen Risse Nachf. in Duisburg hergestellt. Durch den gen. Photographen sind auch Abbildungen der Figuren des Salvator und des Christophorus zu beziehen.)

[2]) Da nur die verhältnifsmäfsig geringen Ueberreste der Duisburger Wandmalerei, nicht zugleich die übrigen Theile der Kirche, entsprechend ausgemalt werden sollten, so hat nur eine leichte Uebermalung, bezw. Ergänzung nicht mehr erhaltener Stellen jener Malerei stattgefunden. Der ehemalige Zustand ist daher aus der beigefügten Lichtdrucktafel nicht in jeder Hinsicht zu erkennen.

Digitized by Google

band in einer anderen und zwar ungleich mafsvolleren Weise gebildet ist, welche indefs für eine Darstellung auf ebener Fläche geeigneter sein mag, als auf stark gekrümmten Kappen. Auch zeigt hier die Ornamentik einen von jener der übrigen Gewölbefelder sehr verschiedenen Charakter. Die Verzierungen der anderen Kappen, in denen sich ebenso wie in der gleichzeitigen Buchornamentik naturalistische Blumen unter das stilisirte Blattwerk mischen, sind stellenweise etwas steif und ungeschickt gezeichnet. Doch diese und andere kleine Mängel, wie z. B. die nicht immer schönen Formen in den Schwingungen der Spruchbänder, übersieht man gerne, zumal die Maler es verstanden haben, neben den vielen anderen Vorzügen ihren Werken auch den Reiz gröfster Mannigfaltigkeit und Frische zu verleihen. Jede der Figuren ist von den übrigen verschieden, ja man darf wohl vermuthen, dafs ein Gleiches auch in Bezug auf alle ehemals an den Gewölben der Salvatorkirche dargestellten Engelfiguren der Fall gewesen sei. Die erstaunliche Phantasie mittelalterlicher Künstler pflegt sich in derartigem Wechsel der Formen auf das Glänzendste zu offenbaren.

Dem formalen Werthe der Duisburger Gewölbemalerei entspricht auch ihr Inhalt. Betrachtet man diese lieblichen Engelgestalten, von denen jede ein Spruchband mit den Versen des unvergleichlich erhabenen ambrosianischen Lobgesanges in den Händen hält, so wird man unwillkürlich in eine weihevolle Stimmung versetzt: man glaubt den feierlichen Gesang jener himmlischen Bewohner zu vernehmen, wie er durch die weiten Räume der Kirche schallend, ununterbrochen das Lob des dreieinigen Gottes verkündet.

Essen. G. Humann.

Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrhundert.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).

Zwei der trefflichen Meister, denen im fünfzehnten Jahrhundert die Leitung der Kölner Dombauhütte anvertraut war, sind im Innern des Tempels durch Epitaphien geehrt worden, wovon gegenwärtig, an verschiedenen Stellen zerstreut, nur noch Bruchtheile vorhanden sind. Zu dem älteren dieser Denkmale haben die vier in Stein gemeifselten Statuetten gehört, welche auf der beifolgenden Bildtafel über der gröfseren Inschriftplatte aufgestellt sind. Durch die ihnen beigegebenen Attribute sind sie sämmtlich als Baukünstler charakterisirt. Der links zuvorderst stehende, ein Mann mit ernsten, würdevollen Gesichtszügen, hat den Mantel nach der rechten Seite verschoben, wo aus einem Einschnitt die linke Hand hervorkommt und eine Tafel hält, auf der er mit der freigewordenen Rechten eine Zeichnung zu entwerfen scheint. In ihm haben wir den Obermeister zu erkennen, dessen Mitarbeiter und Untergebenen die drei übrigen sind. Neben ihm folgt ein Mann, der, wie kleine Ueberbleibsel erweisen, in jeder Hand ein Werkzeug gehalten hat. Was sich davon noch erkennen läfst, ist zu unbedeutend, um einen sichern Schlufs auf das Fehlende zuzulassen. Als Dritter folgt ein Steinmetz, in der einen Hand den Hammer, in der andern den Meifsel haltend. Der Vierte könnte ein Parlirer sein. Mit beiden Händen hat er einen Winkelhaken gefafst, an welchem ein Richtblei angebracht ist. Dieses Werkzeugs bediente er sich bei der Beaufsichtigung der Hüttenarbeiten und ihrer Aufstellung. Die Figuren sind von fast gleicher Gröfse, etwa 42 cm 7 mm hoch; nur die des Meisters überragt die übrigen um ein Geringes durch die höher aufsteigende Kopfbedeckung. Die zweite und vierte haben ein mönchisches Aussehen. Alle sind polychromirt, in dieser Beziehung jedoch in recht schadhaften Zustand gerathen, theils durch Abstofsen, theils durch Beschmutzung der Farben. Die Köpfe sind in entschiedener Individualisirung dem Leben nachgebildet.

Diese vier Statuetten befinden sich gegenwärtig im erzbischöflichen Diözesan-Museum. 1823 hatte der damalige Dom-Kirchmeister Krakamp sie dem Dom-Steinmetz- und Maurermeister Joh. Jos. Schmitz zur Aufbewahrung anvertraut. Dieser starb 1839. Im Jahre 1849 wurden sie dem bekannten Kunstschriftsteller Dr. Fr. Bock für das zu errichtende erzbischöfliche Museum übergeben, in welchem sie denn auch bald darauf eine würdige Stätte für ihren

Digitized by Google

ferneren Verbleib gefunden haben. Das Epitaph, womit sie verbunden waren, hatte man an der nördlichen Seitenwand des Domes, nahe der Sakristei, errichtet. Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir die gröfsere Inschriftplatte ebenfalls für einen Bestandtheil desselben Epitaphs halten und somit den Meister Nicolaus von Bueren für denjenigen Dombaumeister halten, zu dessen Andenken dasselbe errichtet war und dessen Bild die erste der vier Figuren darstellt. Die Inschrift lautet, mit Auflösung der Abbreviaturen:

Anno dominj m cccc xlv die
xvi maij obiit venerabilis vir
magister nicolaus de buren magister
operis huius Ecclesie Cuius anima
requiescat in pace amen.

Von den beiden Wappenschildchen, welche in den untern Ecken in ausgehöhlten Rundungen beigefügt sind, zeigt das eine im oberen Felde einen Schlag- und einen Spitzhammer, schräg gegeneinander gekehrt; das untere Feld, weniger vertieft und nach oben zugespitzt, enthält einen Zirkel. Das rechts befindliche Schildchen zeigt einen Haken, der sich oben wagerecht nach rechts, unten in aufsteigender Richtung nach links ausladet. Das erstbeschriebene Wappen will den Stand des Heimgegangenen durch die Hauptwerkzeuge seiner Thätigkeit andeuten; das andere wird seiner Familie als Marke eigenthümlich gewesen sein. Einen bestimmten Fingerzeig für die Richtigkeit dieser Annahme werden wir im weiteren Verlauf noch anzuführen vermögen. Ueber den Meister Nicolaus von Bueren fehlt es nicht an näheren Nachrichten, die der Verfasser in der dritten Abtheilung seiner Geschichte der Kölner Dombaumeister (Nr. 75 der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1883), von den Urkunden begleitet, veröffentlicht hat. 1413 ist er in das Burger-Aufnahmebuch als Steinmetz *(lapicida)* eingetragen. 1421 erscheint er als «Werkmeister vom Dome» und erwirkt durch Vermittelung des Rathes von Köln bei der Steinmetzenzunft für seine Lehrgesellen die Begünstigung, dafs sie beim Eintritt in den Zunftverband und auch, wenn sie sich selbstständig als Meister setzen würden, statt der üblichen zwei Goldgulden, jedesmal nur einen zu erlegen brauchten. Es wurde jedoch ausbedungen, dafs diese Bevorzugung mit des Meisters Tode aufhören solle — sie ist demnach als ein Zeichen persönlicher Verehrung für denselben aufzufassen. Seine Wirksamkeit war einem der schönsten Theile des Domes, dem südlichen Thurme gewidmet, dem er die für die Aufnahme der Glocken erforderliche Höhe gab. Mit Frau Aleid, die in kinderloser Ehe seine Lebensgefährtin war, kaufte er 1433 ein in der Trankgasse, dem Nordportal des Domes gegenüber gelegenes Haus (jetzt Nr. 19 —), worin er am 16. Mai 1445 seine Tage beschlossen hat. Sein Neffe, Meister Johann von Bueren, wurde Stadtbaumeister und ist der Erbauer des Hauses Gürzenich.

Die Inschriftplatte (30 cm 6 mm hoch, 39 cm breit, entbehrt selbst der schlichtesten Randeinfassung, woraus zu folgern, dafs sie zu einem gröfsern Denkmal gehörte und in dessen Gehäuse eingefügt war. Sie war in den Besitz des Malers Jacob Meinertzhagen gelangt, der sie um 1845 dem Verfasser käuflich abtrat. In welcher Weise die vier Statuetten mit dem Denkmal in Verbindung gebracht, ob sie zusammen stehend oder getrennt aufgestellt waren, das liefs sich nicht mehr ermitteln. Jedenfalls aber dürfen wir annehmen, dafs wir den Obermeister mit seinen vorzüglichsten Gehülfen vor uns sehen, die man auch über den Tod hinaus nicht von dem verehrten Manne trennen wollte.

Die Ueberbleibsel des zweiten Epitaphs, die auf unserer Bildtafel gleich links zu sehen sind, deuten auf den Nachfolger des Nicolaus von Bueren im Dombaumeister-Amte, auf Conrad Kuyn (auch Kuene und Koene), der am 28. Januar 1469 gestorben ist. Sowohl Boisserée, als De Noël fanden noch die verstümmelten Reste an einer Säule im Dome. Sie werden jetzt in der Sakristei aufbewahrt. Durch einen äufserst seltenen Kupferstich, den der Kölner Kunstverleger Johann Bussemacher um's Jahr 1600 nach dem damals noch wohlerhaltenen Denkmal hat anfertigen lassen, sind wir in Stand gesetzt, eine genaue Beschreibung zu geben.

An dem dunneren Mittelstabe einer Bündelsäule ist in ziemlicher Erhöhung von dem Boden ein Marienbild mit dem Jesuskinde, beide mit Krone und Perlenkette geschmückt, unter einem Baldachin aufgestellt. Die Fläche, worauf das Bild ruht, erhält durch die neben demselben befindlichen Blumenvasen und Leuchter mit brennenden Kerzen, wozwischen einige geopferte Gegenstände: Köpfchen, Hände und Füfse liegen, sowie durch den mit Blumen gestickten Vorhang

Digitized by Google

Tod und Dreikönige. Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrhundert.

Digitized by Google

ein altarartiges Ansehen. Eine bedeutendere Anzahl Opfergaben sind in der Höhe nebeneinander gereiht. Vor dem Bilde, an einer eigens dazu bestimmten Vorrichtung, brennen grofsere und kleinere Kerzen, und etwas tiefer bemerkt man ein Weihwasserbecken, auf welchem ebenfalls einige Kerzchen befestigt sind. Zur Seite des Marienbildes, und in gleicher Höhe mit demselben, kniet links ein Mann mit gefalteten Händen, zur heil. Jungfrau betend. Er ist in schlichter Kleidung mit einer faltenreichen Schurze um die Huften. Vor ihm bemerkt man ein leeres Wappenschildchen; hinter ihm steht der heil. Andreas, das ihn charakterisirende schrage Kreuz haltend und mit seiner rechten Hand die Schulter des Knieenden berührend. Die im Verhaltnifs zu den Figuren kolossale Konsole belehrt uns durch ihre Inschrift, dafs der Betende der Dombaumeister Konrad Kuyn ist. Sie lautet mit aufgelosten Abbreviaturen:

Anno domini M° CCCC°
LXIX die XXVIII
Januarij obiit
honorabilis vir magister
Conradus Kuyn
magister Operis huius
Ecclesiae Cuius Anima
requiescat in pace
Amen.

Dann folgen zwei schräg gerichtete Wappenschildchen, wovon das linksseitige des Beschauers zwei Hämmer und einen Zirkel, ganz so wie bei der Inschrift des von Bueren'schen Epitaphs, das zur Rechten ein aus einem Herzen hervorgehendes Kreuz zeigt. Wahrscheinlich hat Meister Konrad bei seiner Lebzeit eine besondere Verehrung zu diesem Gnadenbilde gehegt, und auch zu des Kupferstechers Zeit wanderten zahlreiche Besucher zu demselben, denn die im Vordergrunde stehende grofse Kirchenbank ist ganz besetzt mit knieenden Andachtigen beiderlei Geschlechts, denen sich an jeder Seite eine Menge Kinder, auf dem Boden knieend, anschliefsen, alle in eifrigem Gebet begriffen. Links ist ein Opferstock an der Saule angebracht und rechts eine Kerze von ungemeiner Höhe und Schwere aufgestellt. Zu beiden Seiten offnet sich eine tiefere Aussicht in's Innere der Kirche, links bemerkt man ein einfaches Fenster, rechts eine zweite Bündelsäule, vor welcher ein schlafender Hund liegt. Der Stecher des Blattes hat sich nicht genannt, nur der Verleger gab unten rechts seine Adresse an: *„joannes Bussemacher exc."* Es ist 10 Zoll rhein. hoch, 8 Zoll breit, doch ist die Angabe der Höhe nicht ganz genau, da das mir vorliegende Exemplar um ein Weniges verschnitten ist.

Konrad Kuyn war mit einer Nichte seines Amtsvorgängers vermahlt, mit Frau „Styngin", die in Urkunden als eine Tochter Hilgin's (Helenen's) von Vlysteden, nach ihrer Mutter, bezeichnet ist. Die Verwandtschaft zwischen den beiden Dombaumeistern ist in dem rechtsseitigen Wappenschildchen auf unserer Bildtafel besonders angedeutet, und zwar dadurch, dafs die Familienmarke des Nicolaus von Bueren, der Haken, mit der Familienmarke Konrad Kuyn's an dem Stamme des aus dem Herzen hervorwachsenden Kreuzes vereinigt erscheint, wodurch das letztere gleichsam die Gestaltung eines griechischen Kreuzes annimmt. Der Kupferstecher hat diese Zuthat übersehen; dagegen wird man finden, dafs er die Inschrift getreu so wiedergegeben hat, wie sie auf dem verstummelten Original noch zu entziffern ist: nur die Zeileneintheilung hat er etwas verändert, so dafs aus sieben Zeilen neun geworden sind. Die Figur mit dem schönen bärtigen Kopfe und den verstummelten Handen, welche unser Lichtbild auf die vordere Inschriftplatte gestellt hat, ist die des heil. Andreas, der, wie bereits berichtet worden, seine rechte Hand schutzend auf die Schulter des knieenden Dombaumeisters legte. Von diesem wollen wir nur noch bemerken, dafs er ein ausgezeichneter Bildhauer war, dafs ihm die Steinmetzenbruderschaft, welche 1459 und 1463 Tagsatzungen in Regensburg und in Speyer hielt, das Obermeisterthum über das Gebiet von Norddeutschland zuerkannte, und dafs seine Kolner Zunftgenossen ihn 1445 durch die Wahl zum Rathsherrn ehrten. Mit Meister Johann von Bueren, dem „Steinmetz und Werkmeister unserer Herren der Stadt Köln", war er verschwägert.

Köln. J. J. Merlo.

Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?[1])

Mit Abbildungen.

Wenn, wie jede andere, so auch die Pfarr- oder Volkskirche eine würdige und angemessene Stätte für den Gott geschuldeten Ehrendienst, besonders also für die Darbringung des heiligen Opfers bieten soll, wenn sie sodann als Wohnung für den im Sakrament verborgen unter uns weilenden Gottessohn und als Ort der Verkündigung seines Wortes dienen, wenn sie endlich auch der Privatandacht der Gläubigen gewidmet, kurz, wenn die Kirche ein „Haus Gottes" auf Erden sein soll, so versteht es sich von selbst, dafs sie diesem erhabensten Zwecke entsprechend auch durch künstlerischen Werth vor allen andern Gebäuden hervorragen mufs. Um so höhern künstlerischen Werth wird sie aber besitzen, je mehr in dem stofflichen Bau ein Abbild des geistigen Hauses Gottes, des lebendigen Tempels, dessen Bausteine die gläubigen Christen sind, zum Ausdruck gebracht wird. Vollkommen wird das ja nun niemals erreicht werden; um so mehr aber, je kostbarer der Stoff, je wohlgebildeter jedes einzelne Glied, je einheitlicher die Gesammtordnung des Baues, je schöner der Rhythmus und die Harmonie zwischen den auf einander bezüglichen Bautheilen, je mehr die todten Massen durch den sie beherrschenden Geist belebt, in ein organisches Gebilde umgewandelt sind, in welchem jedes Glied seinen Zweck und seine angemessene Stelle hat und demgemäfs gestaltet ist. Besonders hervorzuheben ist noch die Betonung der Richtung, des Strebens nach Oben, und der Richtung nach dem Altare hin. Wo nun wegen der geringen Ausdehnung des Baues, wegen der Kärglichkeit der Mittel oder der Ungefügigkeit des Stoffes nicht all dies erreicht werden kann, mufs der Kunstler wenigstens danach streben, das Mögliche zu erreichen. Niemals aber darf die Kirche zu einem blofsen Nutzbau herabsinken, dessen Form und Ausstattung einzig aus dem Raumbedurfnifs hervorgeht. Auch beim kleinsten und bescheidensten Bau wird jene Durchdringung der Masse mit einem lebendigen Gedanken, jenes Ebenmafs der Verhältnisse, eine gewisse Andeutung des Strebens nach oben erreichbar sein.

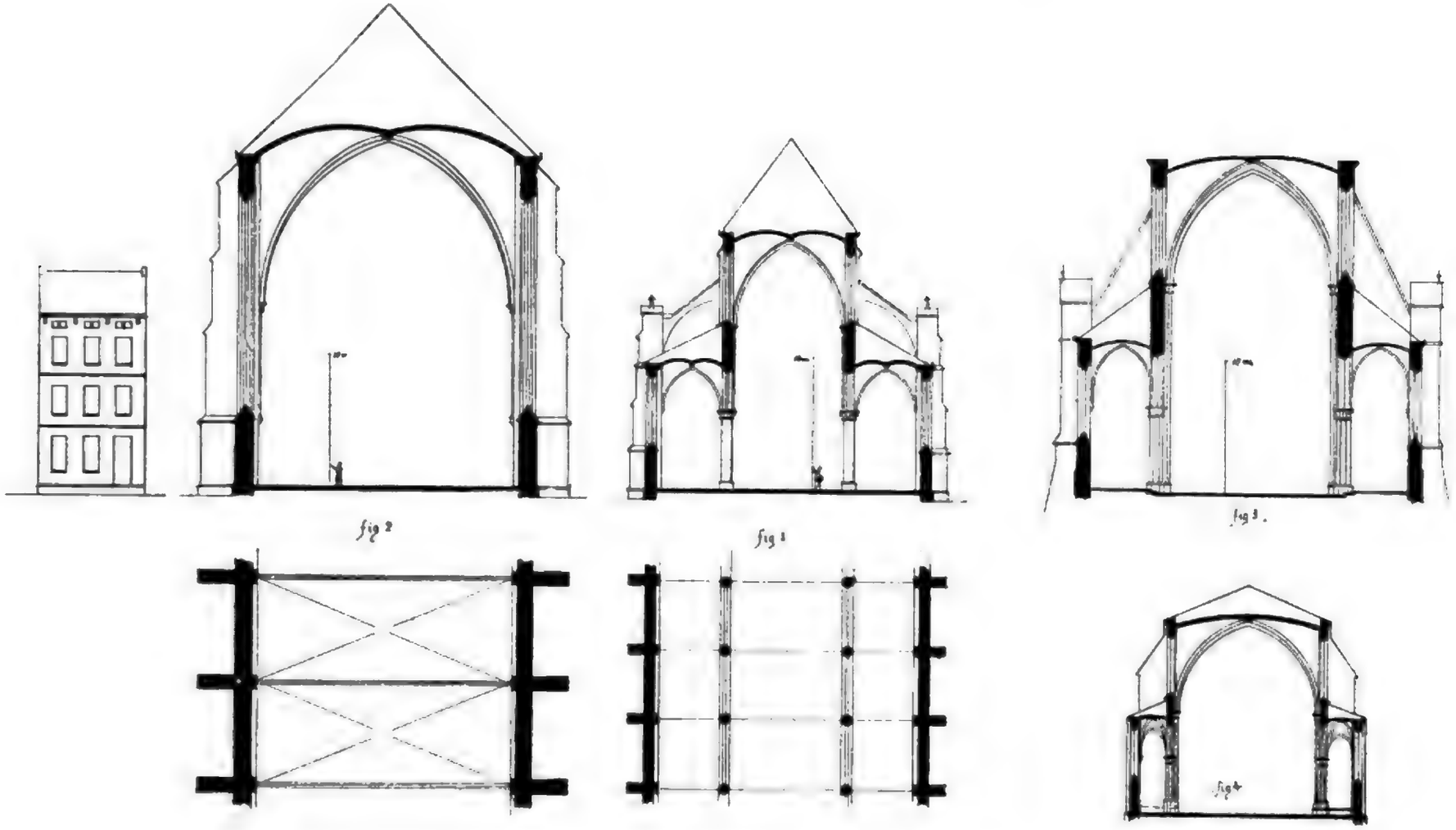
Neben der Rücksicht auf die künstlerische Bedeutung des Gotteshauses wirkt das Bedurfnifs der Theilnehmer am Gottesdienst bestimmend auf die Form der Kirche ein, und hier scheidet sich die Pfarr- oder Volkskirche von andern Gotteshäusern. Während Kollegiatkirchen — um von Kathedralen zu schweigen — eines ausgedehnten Chores, Klosterkirchen, an denen viele Priester sind, einer Anzahl kleiner Kapellen zur Feier der Privatmesse bedürfen, ist für die Pfarrkirche ein bedeutender Schiffsraum, der einer grofsen Zahl von Gläubigen zu gleicher Zeit die Theilnahme am heiligen Opfer, die Anhörung der Predigt u. s. w. ermöglicht, ein Haupterfordernifs. Chordienst findet hier nur ausnahmsweise und dann in sehr beschranktem Mafse statt, die Zahl der Geistlichen ist nur klein, und so genügt ein Chor von der Ausdehnung, dafs der Altar freistehen kann, und von den Altarstufen bis zur Kommunionbank genügend Raum bleibt, um die würdige Entwicklung festtäglicher Ceremonien und die Aufstellung einiger Chorstühle zu ermöglichen. Ist darum auch beim kleinsten Pfarrkirchlein eine Länge des Chores von mindestens 7 m erforderlich, so ist anderseits bei grofsen Bauten eine übermäfsige Länge zu vermeiden, und es dürfte wohl nicht leicht über 14 bis 15 m hinausgegangen werden.

Ergibt sich für das Chor aus den bekannten Forderungen des Altardienstes und aus der Nothwendigkeit eines harmonischen Verhältnisses zum ganzen Bau leicht das richtige Mafs, so macht die Bestimmung der Grofse für den Laienraum oft mehr Schwierigkeit. Einige aus der Erfahrung geschöpfte Angaben darüber werden nicht unnütz sein.

Unter gewöhnlichen Verhältnissen kann man wohl die Zahl der Erwachsenen zu zwei Dritteln, die der schulpflichtigen Kinder zu einem Fünftel der gesammten Seelenzahl annehmen.

In kleinen Landgemeinden, wo nur eine heilige Messe am Sonntag stattfindet, wird — wegen des gegenseitigen Austausches aus Nachbargemeinden — für die gesammte Zahl der Kirchenbesucher Platz zu schaffen sein, wobei

[1]) Wir behalten natürlich unserm Mitarbeiter, Herrn Geistl. Rath Dr. Fr. Schneider, auf dessen Anregung die Erörterung dieser Frage zurückgeht, die Replik vor, wiewohl uns derselbe zum Voraus erklärt hatte, dafs es nicht seine Absicht sei, in eine Diskussion einzutreten. D. H.



Vergleichende Konstruktion einschiffiger und mehrschiffiger Kirchen.

Digitized by Google

Digitized by Google

man einen Sitzplatz im Mittel zu 0,47—0,50, einen Knieplatz (Kniebank ohne Sitz) zu 0,28 bis 0,33, einen Steh- und Kinderplatz zu 0,25 qm berechnen kann oder, was ziemlich zu demselben Ergebnifs führt, je 1 qm für 3 Personen mit Einschlufs des Mobilars. Wo regelmäfsig zwei Messen gehalten werden, genügt vollauf der für zwei Drittel der Kirchenbesucher zu rechnende Raum.

Anders gestaltet sich das Verhältnifs in gröfsern, namentlich in Stadtgemeinden. Da hier bei gröfserer Zahl der Priester mehr Gottesdienste stattfinden, mithin die Kirchenbesucher sich mehr vertheilen können, so ist es nicht nothwendig, dafs die Kirchen im Verhaltnifs der Seelenzahl wachsen. Sind schon Riesenpfarreien, wie es deren in unsern Städten leider so viele gibt, keineswegs ein Ideal, so sind es Riesenpfarrkirchen noch weniger. Die Abhaltung des Gottesdienstes, die Predigt und Christenlehre vor allem, ist in denselben sehr erschwert und mufs die in solchen Pfarreien ohnehin überlasteten Seelsorger um so eher aufreiben. Wo in solchen Pfarreien neue Kirchen zu erbauen sind, wird man wohl daran thun, die Kirche in mäfsigen Abmessungen zu halten und die dadurch ersparten Mittel zur Neubegründung weiterer Seelsorgerstellen oder gar zur Begrundung eines neuen Kirchspiels zu verwenden. Nehmen wir als Mittel einer Stadtgemeinde eine Seelenzahl von 5 bis 6000 und dafür 3 bis 4 Seelsorggeistliche — und das ist gewifs kaum genügend — so wird man mit einem Kirchenschiff von 6 bis 700 qm wohl ausreichen.

Von der Gröfse der Kirche hängt auch zum Theil die zu wählende Grundrifsform ab. Fur kleinere Kirchen ist natürlich die einschiffige Anlage die zunächstliegende: sie erscheint sehr angemessen bei einer Gröfse des Schiffes bis zu 160—200 qm. Bei kleinerem Flächenraum schon die einschiffige Anlage zu verlassen, mag für Kapellen an Frauenklöstern, Schulen u. dgl. wohl angehen, bei Pfarrkirchen erscheint es jedoch wünschenswerth, dem Baue im Innern wie im Aeufsern eine gewisse achtunggebietende Hohenentwicklung und den Baugliedern eine gewisse Kraft und Festigkeit mitzutheilen, was bei der mehrschiffigen Anlage in so geringer Ausdehnung kaum möglich ist. Mit einem Flächenraum von etwa 200 qm ist aber auch die zulassige Grenze für eine einschiffige Anlage erreicht. Darüber hinaus erfordert der Raum sowohl aus ästhetischen als konstruktiven Gründen eine Theilung zunachst in zwei, dann in drei Schiffe. Die zweischiffige Anlage ist ganz vorzüglich geeignet für kleinere Pfarrkirchen, da sie einen bedeutenden, allseitig freien Raum bei mäfsigen Mauer- und Strebepfeilerstärken und dabei angenehme, in die Höhe weisende Verhältnisse bei gleichwohl nicht allzugrofser Höhe ergibt. 10—16 m lichter Weite mochten hier wohl nach beiden Seiten hin die passende Grenze bezeichnen. Innerhalb der dreischiffigen Anlage ist dann wieder die gröfste Mannigfaltigkeit möglich, indem man sie als Hallenkirche mit gleichhohen Schiffen oder als Basilika mit hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen behandeln, sie mit oder ohne Querschiff anlegen und die Längen- und Breitenverhältnisse endlos wechseln kann.

Gröfsere Kirchen einschiffig anzulegen, wie der Aufsatz über „Pfarrkirchen und das Bedurfnifs unserer Zeit“ im 5. Heft d. J. vorschlägt, erscheint mir aus mehr als einem Grunde unräthlich.

Eine einschiffige Kirche in grofsen Dimensionen steht hinter einer dreischiffigen an ästhetischem Werthe weit zuruck, denn die Eigenschaften, welche am meisten den Bau als symbolischen Ausdruck des Tempels Gottes kennzeichnen, sind hier nur in dem bescheidenen Mafse erreichbar, welches schon dem kleinsten Kirchlein zu Gebote steht. Ja die Anmuth und Zierlichkeit der Formen, welche kleinere Werke mit so duftigem Zauber der Poesie umwebt, fällt hier fort, und die gewaltige, allerdings Achtung gebietende Gröfse wird dafür kaum Ersatz bieten. Mit der Breite des Schiffes wachsen alle Mafse; sie verlieren entweder ihre Beziehung zur Gröfse des Menschen, der denn doch schliefslich für jeden Bau das Grundmafs abgibt, oder fallen zu klein aus im Verhältnifs zum Ganzen. Besonders aber geht verloren der Ausdruck des Lebens, der dem gegliederten mehrschiffigen Baue in so hohem Mafse eigen ist, ferner die kräftige Betonung der Richtung nach dem Altare hin, und das Emporstreben nach Oben. Man könnte denken, bei solcher Anlage musse die Hohenrichtung gleichwie die Weite um so mächtiger wirksam werden, indessen ist gerade das Gegentheil der Fall. Das Auge bemifst die Höhe am meisten nach der Weite und den ihm zunächst stehenden

Digitized by Google

Architekturtheilen, es wurde demnach die Höhe, um bei so grofser Breite ebenso wirksam zu sein, in ähnlichem Verhaltnifs zu derselben stehen mussen, wie in einer dreischiffigen Anlage; zu welch' wahnsinnigen Höhen man dann aber kommen würde, braucht nicht erst gesagt zu werden. Man wird also gezwungen, die Höhen nach Moglichkeit zu vermindern, dadurch aber werden die Verhältnisse mangelhaft, und dennoch bleibt die Höhe übermafsig grofs. Ein Blick auf die beigelegten Zeichnungen lehrt das zur Genüge. In Figur 1 ist eine mittelgrofse dreischiffige Kirche mit einer lichten Weite von 20 m und einer lichten Höhe von etwas mehr als 19 m dargestellt. Dieselbe Weite ergibt bei der einschiffigen Konstruktien in Figur 2 trotz der sehr gedruckten Verhaltnisse immer noch mehr als 27 m lichter Höhe, und doch strebt sie nicht empor, es fehlt der Gegensatz, der die Höhe fafsbar machte. Wie plump ein solcher Bau in Wirklichkeit aussehen mufste, zeigt nicht nur die Gegenüberstellung mit dem lebendigen Organismus des dreischiffigen, sondern auch eine Vergleichung mit der danebengestellten Skizze eines Stadthauses in den meist gebräuchlichen Abmessungen. Und wie soll denn der zu einem solchen Bau passende Thurm aussehen?

In solchen Anlagen wurde man sich demnach von dem Ideal eines Gotteshauses weit entfernen und dazu mit einem Aufwand materieller Mittel, der fast genügt, um zwei Kirchen wie Figur 1 damit zu errichten. Wenn man bedenkt, dafs die Mauern bedeutend höher und darum bedeutend dicker sein müssen, dafs die Strebepfeiler etwa den 6—8fachen Rauminhalt derjenigen der entsprechenden dreischiffigen Kirche haben u. s. f, dafs aufserdem die Schwierigkeit und der Preis der Arbeit mit der Höhe wächst, so wird man das nicht auffallend finden. Sollte aber diese materielle Rechnung nicht dem Gegenstand angemessen erscheinen, so darf man sich doch vor Augen halten, dafs der Mehraufwand, den der einschiffige Bau erfordert, genügte, um die dreischiffige Kirche geräumiger anzulegen und überdies in sehr reicher Weise architektonisch auszustatten. Doch sehen wir von dem Kostenpunkt ganz ab und kehren zur Betrachtung des einschiffigen Baues selbst zurück.

Sind in demselben einmal die Höhen soweit beschrankt, dafs der Charakter des Aufstrebens doch verloren geht, so liegt gar kein Grund mehr vor, sie überhaupt noch so übermäfsig grofs anzulegen, und man wird dann folgerichtig zu den Theater- und Konzertkirchen des vorigen Jahrhunderts mit ihren flachen oder flachgewölbten Decken zurückkehren können. Konstruktionsschwierigkeiten haben ja jene Form nicht veranlafst, sondern das Bemuhen, bei ungemessen breiten freien Räumen eine fafsbare Höhe zu behalten. Dann können wir aber der wiederaufbluhenden Kirchenbaukunst ein fruhes Grablied singen, denn dafs jene Gebäude den ästhetischen Forderungen nicht entsprechen, bedarf keines Beweises.

Bei der einschiffigen Anlage bleibt zwischen den Strebepfeilern ein bedeutender Raum. Wenn man nun diesen, wie in dem genannten Aufsatze empfohlen wird, in das Innere hineinzieht, so gewinnt letzteres etwas an Leben, aber um ebensoviel wird das Aeufsere lebloser, und jene Raume bleiben doch „todte Räume", viel mehr wenigstens als es offene Seitenschiffe sein wurden. Der Privatandacht mag ja vielleicht der eine oder andere dienen können, die meisten bleiben „todt"; und der Hauptgegenstand der Privatandacht, das hl. Sakrament, wird ja ohnehin in einer derartig gewonnenen Kapelle seinen Platz nicht finden. Man wird also dazu kommen, diese Raume wieder miteinander zu verbinden, und dann erhält man in konsequenter Weiterbildung den in neuerer Zeit für protestantische Kirchen fast typisch gewordenen Grundrifs, — oder man erweitert dieselben nebst der Verbindung dazwischen, um sie besser nutzbar zu machen, und kehrt so auf Umwegen zur dreischiffigen Anlage zurück.[1])

Die Herz-Jesu-Kirche zu Graz, welche als neueres Beispiel einer einschiffigen Anlage angeführt wird, kann viel eher für die hier aufgestellte Behauptung als Beweis gelten, denn wie der (nach dem Grazer Kirchenschmuck No. 9 d. J. skizzirte) Durchschnitt, wie auch der in Heft 5 mitgetheilte Grundrifs zeigen, ist die Anlage vollkommen die einer dreischiffigen Basilika, wobei aber die Seitenschiffe durch

[1]) In der That ist diese Anlage in einigen Kirchen des südlichen Frankreichs nur als eine Vorstufe zur dreischiffigen Kirche zu betrachten, so in den aus dem XIII. Jahrh. stammenden Kirchen in der Unterstadt von Carcassonne, von denen Figur 4 eine wiedergibt (nach Viollet le Duc „Dictionnaire de l'architecture" I, 225).

Quermauern in einzelne Stücke zerlegt sind. Man braucht nur diese Mauern zu entfernen, um eine regelrechte dreischiffige Kirche zu erhalten. Der andere in Heft 5 mitgetheilte Grundrifs erinnert dagegen einigermafsen an die Form protestantischer Kirchen.

Aber ist denn überhaupt ein Bedürfnifs für die vorgeschlagene Neuerung vorhanden? Es ist ja richtig, dafs „die kirchliche Baukunst die Wandlungen mitgemacht hat, welche sich im christlichen Leben vollzogen und die Gestaltung ihrer Werke stets den jeweiligen Bedürfnissen angepafst hat." Aber jene Wandlungen haben die wesentliche Einrichtung des Gottesdienstes nur in geringem Mafse berührt, und diese Bedürfnisse sind, was die bauliche Anlage betrifft, dieselben geblieben. Wir sehen dabei ab von der Art, wie die feierliche Taufe gespendet wurde, und von der alten Bufsdisziplin, denn die Aenderungen hierin berührten die Neben- und Vorbauten, aber nicht die Kirche selbst. Namentlich ist seit dem Mittelalter keine Aenderung im kirchlichen Bedürfnifs eingetreten. Wenn nun die mittelalterlichen Baumeister, sobald sie in der Konstruktion dreischiffiger Kirchen sicher waren, diese den einschiffigen vorzogen, und die einschiffige Form nur ausnahmsweise und aus besondern Gründen (wie bei der Kathedrale von Alby) in gröfseren Abmessungen anwandten, so dürften wir auch jetzt wohl im Bedürfnifs der Zeit keinen Grund finden, uns der gegentheiligen Anschauung zuzuwenden. Waren denn die Kirchen z. B. des Predigerordens nicht gerade wie unsere Pfarrkirchen darauf berechnet, einer grofsen Zahl von Menschen die Theilnahme am Gottesdienst und die Anhörung der Predigt zu ermöglichen? und sie wurden stets dreischiffig angelegt.

Dafs heutzutage eine grofse Anzahl Kinder zu ein und derselben Zeit die Kirche besuchen mufs, verschlägt dabei gar nichts. Denn in der Woche ist es leicht, zu einer bestimmten Stunde den nöthigen Platz für dieselben freizuhalten, — sogar im Mittelschiff — und an Sonntagen kann man's ebenso machen, oder sie auf verschiedene Zeiten vertheilen. Das ist lediglich eine Ordnungsfrage. Dafs übrigens „die Theilnehmer am Pfarrgottesdienst der hl. Handlung auf dem Altare nicht oder nur ungenügend folgen können, wenn sie in Seitenräumen vertheilt sind" ist doch nicht richtig. Zunächst wurde dies nur von einem Theil der in den Seitenschiffen befindlichen Theilnehmer gelten, aber wie diese mit den übrigen eine Versammlung bilden, so können sie auch alle mit ihnen der heil. Handlung folgen, und zwar in völlig genügender Weise, wenn auch nicht alle mit dem Auge. In alter Zeit wurde allen Theilnehmern der Anblick des Altars gerade während der eigentlichen Opferhandlung durch einen vorgeschobenen Vorhang entzogen; und wenn nun heute der freie Blick auf den Altar gestattet ist, so ist er doch keineswegs nothwendig, ebensowenig zur andächtigen, wie zur gültigen Anhörung der heil. Messe. Zudem sind die Zuhörer ja nicht für allemal an denselben Platz gebunden. Wenn es dann weiter als „geradezu gefordert" bezeichnet wird, „dafs der Prediger seine Zuhörer und ebenso die Hörer den Prediger sehen", so können die Zuhörer doch nur als Collectivum aufgefafst werden, woraus keineswegs folgt, dafs der Prediger jeden einzelnen seiner Zuhörer sehen mufs und umgekehrt. Auch kann ja der bei weitem gröfsere Theil aus den Seitenschiffen den Prediger sehen, ja bei manchen Hallenkirchen werden nur wenige dazu nicht in der Lage sein. Ich denke dabei allerdings nicht an einzelne frühromanische Kirchen, in welchen die Pfeilerdicke fast dem Mafs der Zwischenräume gleichkommt, sondern an jene durchgebildeten gothischen Anlagen, welche bei verhältnifsmäfsig geringen Massen eine grofse Breite aufweisen und zwischen mäfsig starken Pfeilern ziemlich freien Durchblick gewähren. Das Bedürfnifs kann also, besonders gegenüber den vorher angeführten baulichen Erwägungen, für die Einschiffigkeit grofser Kirchen nicht als Grund angeführt werden.

Ich möchte eher sagen, dafs das Bedürfnifs gegen die grofsen einschiffigen Anlagen spricht. „Domus mea domus orationis vocabitur." Die Zwischenräume zwischen den Strebepfeilern können als Gebetswinkel diesem Zweck nicht genügen, das Haus selbst soll ein Gebetshaus sein. Wenn man von einer Kirche sagen kann: darin läfst sich gut beten, so wiegt dieses Lob vieles Andere auf. Dafs man aber den weiten öden Räumen eines 16—20 m breiten Schiffes jemals dieses Lob spenden werde, ist sehr zu bezweifeln. Man braucht, um dies zu würdigen, nur an einem Nachmittag durch die Kirchen einer Stadt zu wandern und zu beachten, in welchen die meisten Beter sind. In einer einschiffigen Riesenhalle wird der Beter sich fremd

und unbehaglich fühlen. Auch beim werktäglichen Gottesdienst kann es nicht die Andacht fördern, wenn sich die ja nicht immer zahlreichen Besucher in dem weiten Raume verlieren. Diese Oede entspricht dem Hause Gottes nicht. Sie wird aber eben durch die Theilung des Raumes vermieden, und zugleich lenken die Pfeilerreihen den Blick immer wieder zum Altare hin, wie sie auch den einzelnen Schiffen durch das bedeutende Ueberwiegen der Länge diese Richtung aufprägen. Man denke ferner an die innerhalb der Kirche stattfindenden Prozessionen u. dgl., und man wird auch hier der dreischiffigen Anlage weitaus den Vorzug einräumen müssen.

Einigermafsen sind wir freilich durch Bahnhofshallen, Konzertsäle u. dgl. an weite, ungetheilte Räume gewöhnt, aber wir müssen uns doch hüten, dasjenige als für die Kirche passend anzusehen, was für andere Anlagen zweckmäfsig ist. Die Rücksicht auf den Zweck der Kirche, den symbolischen sowohl wie den praktischen, erheischt eben eine ganz eigene Behandlung, wie sie ihr auch zu allen Zeiten zu Theil geworden ist. Ausnahmen wie Alby,[1]) Carcassonne, Perpignan u. A. beweisen gerade, dafs man, obschon im Stande, grofse einschiffige Bauten zu errichten, dennoch der dreischiffigen Anlage in der Regel vor der einschiffigen den Vorzug gab.

Es erübrigt noch eine kurze Andeutung über die Anlage eines Querschiffes. Die Kreuzform, welche der Bau dadurch erhält, hat symbolische Bedeutung, und es ist vollkommen gerechtfertigt, dafs man grofsen Prachtbauten, besonders Bischofskirchen, wo nur immer möglich, die Kreuzform gibt. Um das Gebäude als Gotteshaus zu kennzeichnen, bedarf es jedoch derselben nicht, und daher kann man bei gewöhnlichen Pfarrkirchen leicht auf dieselbe verzichten. Dies umsomehr, als sie ja für den praktischen Gebrauch wenig Werth hat, ja sogar zuweilen demselben durch Verschlechterung der akustischen Verhältnisse Eintrag thut. Da nun auch die innere architektonische Wirkung der Kreuzarme nur für einen Theil der Kirchenbesucher zur Geltung kommt, so beschränkt sich der Werth der Kreuzanlage schliefslich auf die Hebung der äufsern architektonischen Wirkung. Die meisten Volkskirchen des spätern Mittelalters besitzen kein Kreuz, ja selbst bei grofsartigen Anlagen hat man auf dasselbe verzichtet. Damit soll die Querschiffanlage keineswegs getadelt werden, wo aber die räumlichen Verhältnisse, die Beschränktheit der finanziellen Mittel oder andere Gründe von dieser Anlage abrathen, wird man sie leicht entbehren können.

Die in jedem einzelnen Falle vorliegenden Umstände werden dem Künstler immerhin Gelegenheit genug bieten, innerhalb der angedeuteten, bisher als brauchbar erwiesenen Formen für die Pfarrkirche eine grofse Abwechselung und Mannigfaltigkeit der Gestaltungen zu erreichen. Nicht darin zeigt sich das Können, dafs man etwas ganz Neues erfinde, sondern dafs man mit Berücksichtigung des Bedürfnisses und der Mittel ein Gebäude schaffe, welches wahrhaft geeignet ist, durch schöne Verhältnisse und Formen, durch geistige Durchdringung des Stoffes zur Ehre Gottes und zur Erweckung der Andacht der Gläubigen beizutragen.

Bonn. Jos. Prill.

[1]) Ueber die Kathedrale von Alby, welche im Ganzen mehr als 25 m zwischen den Gewölbeträgern jedoch nur 17,7 m lichte Weite hat, sagt Viollet le Duc, dictionnaire I. 225: Man mufs gestehen, dafs für den katholischen Gottesdienst die grofsen Kirchen ohne Seitenschiffe nicht angemessen sind. . . . . Dieses Monument (Alby), ohne Seitenschiffe, ohne Transept . . . ist viel eher ein Saal als eine den Bedürfnissen des Kultus angepafste Kathedrale. Die Kapellen des oberen Stockwerks (die Zwischenräume der Strebepfeiler sind nämlich zu zwei Kapellen über einander benutzt), welche mit einander durch kleine Thüren verbunden sind, haben keinen Nutzen, es sind Tribünen, welche den Uebelstand haben, dafs sie das Tageslicht abhalten und folglich das Innere dunkel machen. Dieses Gebäude ist im XV. und XVI. Jahrhundert mit Malereien geschmückt worden. Diese Ausschmückung ist sehr wirksam und verbirgt die Schwerfälligkeit der Gewölbe, welche wegen der aufserordentlichen Breite des Schiffes ungefähr in der Mitte der Höhe des Innenraums beginnen; die in's Innere gezogenen Strebepfeiler verdecken durch ihren Vorsprung die Fenster und lassen die Gewölbeträger platt und mager erscheinen. Dieser Malereien beraubt würde das Innere kalt, öde und schwerfällig sein und ertrüge keinen Vergleich mit unseren nordischen Kathedralen.

Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen.

Mit Abbildung.

Jahrhunderte hindurch haben bekanntlich die römischen Prachtbauten das Material liefern müssen, aus welchem das Christenthum, nachdem es über das Heidenthum den Sieg errungen, seine Kirchen baute. Durch Schönheit und Werth hervorragende Stücke haben sogar ihren Weg über die Alpen genommen: noch jetzt stehen die Marmorsäulen aufrecht, welche Karl d. Gr. aus Italien herbeischaffen liefs, um seine Palastkapelle in Aachen zu zieren.

Auch in späteren Zeiten finden sich in neueren Bauten nicht selten ältere Reste verwendet: der Fall aber, dafs eine ganze Façade im Ornament und in den Gliederungen des Aufbaus aus solchen Bauresten hergestellt wird, welche einer längst entschwundenen Bauweise angehören, und diese im Rahmen der herrschenden Kunstrichtung zur planeinheitlichen Verwendung gelangen, dürfte zu den seltenen Ausnahmen gehören.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art ist uns erhalten in dem Mittelbau des Klosters zu Boedingen.

Boedingen, auf dem rechten Ufer der Sieg, gegenüber der mit ihren mächtigen Ruinen sich malerisch präsentirenden alten Bergfestung Blankenberg, führt seine Entstehung auf das XIV. Jahrhundert zurück: im April des Jahres 1397 wurde dort mit dem Bau einer Kirche begonnen, welche einem hierher übergeführten Muttergottesbilde eine würdige Stätte und den von Nah und Fern herbeiströmenden Pilgern Raum gewähren sollte. Im Jahre 1408 war sie vollendet[1]). Die Bedeutung des Wallfahrtsortes nahm nun bald in einem solchen Mafse zu, dafs die 4 oder 5 bei der Kirche angestellten Priester nicht mehr ausreichten, um den Gottesdienst zu versehen und die geistlichen Bedürfnisse der Pilgerschaaren zu befriedigen. Dies bewog den Landesherrn, den Herzog Adolf von Jülich-Berg, bei der Kirche ein Ordenshaus regulirter Chorherren zu errichten. Der Plan erhielt die Genehmigung des Papstes Martin V. und des Erzbischofs von Köln, Dietrich von Moers, und am 27. Juni 1424 zogen die ersten vier Klostergeistlichen, vom Prior der Augustiner-Kongregation zu Windesheim im Stifte Uetrecht entsandt, in Boedingen ein und grundeten dort die Kanonie regulirter Chorherren nach der Regel des hl. Augustinus. Ihre Zahl vermehrte sich schnell: sie betrug späterhin gewöhnlich 13, ausnahmsweise auch 15 und mehr; aufserdem hatte das Kloster auch viele Laienbrüder.[2])

Von den ursprünglichen Klostergebäuden ist nichts auf unsere Zeit gekommen: sie sind den durchgreifenden Umbauten, welche am Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts vorgenommen worden sind, zum Opfer gefallen.[3]) Dieser Bauperiode gehört auch die Façade an, welche wir hier zur Abbildung bringen.

Sto SaLVatorI MatrIs patIentIs honorI, HIs perVersa rVant, fLorIDa LVstra fLVant, so lautet die Inschrift über dem Eingange. Nach diesem Chronogramm ist somit 1732 das Jahr der Erbauung. Um einen Anhalt für die Abmessungen zu gewinnen, sei bemerkt, dafs die Gesammtlänge der Façade 12,45 m beträgt. Die Abbildung macht eine eingehende Beschreibung überflüssig: was aber das besondere Interesse erregen mufs, ist die Wahrnehmung, dafs alle Details, welche die Façade aufweist, die Säulen, die Basen mit ihren Eckblättern, die Kapitäle und Gesimse, die Formgebung der Blüthezeit der romanischen Kunst zeigen und unzweifelhaft der Zeit nach der Mitte des XII. Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken.

Die Initiale J entstammt dem Seite 175 dieser Zeitschrift besprochenen Psalterium. Mafsstab der Abbildung: halbe natürliche Gröfse.

[1]) Wir gedenken diese interessante Kirche demnächst in dieser Zeitschrift zur Veröffentlichung zu bringen.

[2]) In den geschichtlichen Daten sind wir gefolgt: C. Cremer „Die Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter in Boedingen nebst kurzer Geschichte des Gnadenortes Boedingen". In den Händen des vor Kurzem verstorbenen Herrn Pfarrers Cremer lag auch die Bearbeitung des Dekanates Siegburg für das Dumont'sche Werk. Seinen persönlichen Mittheilungen verdanken wir die unten folgenden Angaben über die Kirchen von Dondorf und Warth.

[3]) Die Neubauten enthalten die Jahreszahlen 1677, 1692 und 1732.

Digitized by Google

Vier gestickte spätgothische Ornamentborten.

Mit Lichtdruck (Tafel XV).

Aus dem spätern Mittelalter hat sich eine ganz aufserordentlich grofse Anzahl von Figurenstickereien zur Ausstattung von Kirchengewändern erhalten. Sehr viele von ihnen sind handwerksmäfsig und schablonenhaft hergestellt und schon aus diesem Grunde nicht geeignet, als Vorbilder für neue Arbeiten zu dienen. Die besten aber von jenen zeichnen sich durch eine derartige Delikatesse in der Zeichnung und Durchführung aus, dafs ihre Nachbildung eine überaus kunstfertige Hand und unbeschränkte Zeit, also grofse Geldmittel erfordert. Da diese Vorbedingungen höchst selten vorhanden sind, so kann die Nachahmung dieser Kunstwerke nur ganz ausnahmsweise erstrebt resp. empfohlen werden. Auf eine minder subtile Technik, namentlich auf die Applikationsstickerei, wird daher in der Regel zu rekurriren sein, wenn auch figürliche Darstellungen in den Schmuck der Kirchengewänder aufgenommen werden sollen. Eine gute Zeichnung ist hier unerläfsliche Bedingung neben der hinreichenden Uebung und Handfertigkeit. Da aber letztere bei denjenigen, welche die kirchliche Stickerei nicht berufsmäfsig treiben, höchst selten vorhanden ist, und die beschränkten Mittel vielfach den Verzicht auf diese Art des Schmuckes verlangen, so sind gute Vorlagen, die sich in dem Formenkreise des Ornamentes bewegen, also auf geometrische oder vegetabilische Motive beschränken, von besonderer Wichtigkeit, weil von erheblichem praktischen Nutzen. Leider begegnen wir solchen äufserst selten aus der romanischen, auch nicht häufig aus der gothischen Periode, und manche von diesen sind in ihrer technischen Behandlung nicht einfach genug, um unbedenklich für die Nachahmung empfohlen werden zu können. Erst die Renaissance hat dadurch, dafs sie die Applikationsmanier in den Kreis der ornamentalen Stickerei als bevorzugte Technik eingeführt hat, zunächst in Italien und Spanien, später auch in Deutschland, eine grofse Anzahl formschöner und doch leicht ausführbarer Motive geliefert. Diese brauchen nur in die Formensprache der Gothik, von der sie ohnehin noch beherrscht sind, übersetzt zu werden, um für die Ausstattung von Paramenten, wenn diese im mittelalterlichen Stile geschmückt sein sollen, vorzügliche Vorlagen zu bieten. Diese Uebersetzung erfordert allerdings eine geübte und sichere Hand; es wird daher mit in den umfassenden Kreis der Aufgaben unserer Zeitschrift gehören, auch in dieser Beziehung sich nützlich zu machen.

Für diesmal beschränkt sie sich darauf, von vier alten ornamentalen Kaselstäben, die sich im Diöcesan-Museum zu Münster befinden, eine gute photographische Abbildung zu bieten. Die Zeichnung ist so klar, dafs sie einer besonderen Erklärung nicht bedarf, Färbung und Technik aber werden aus der Lichtdrucktafel um so verständlicher und zuverlässiger sich ergeben, wenn eine kurze Beschreibung hinzutritt.

Die Breitenmafse variiren zwischen $12^1/_2$ und 16 cm, und von jedem Stabe ist ein für die Kenntnifs des Rapports (insoweit bei einer Stickerei davon die Rede sein kann) hinreichend grofses Stück aufgenommen worden. Die drei ersten Borten haben miteinander gemein, dafs der Grundstoff aus Leinen und Seide gewebt ist und das aufgestickte Ornament von dem blauen (1), violetten (2), rothen (3) Fond unmittelbar sich abhebt. Bei 1 ist dieses, ohne dafs der Stoff mit Leinen hinterlegt wäre, einfach in jenen eingetragen; bei 2 ist diese Leinenunterlage vorhanden, nicht minder bei 3, welches noch dazu aus Leinen ausgeschnittene und applizirte Ornamente zeigt. Bei 4 ist (in mühsamer Technik) der ganze Leinengrund bestickt bis auf diejenigen Theile, welche durch das gestickte Dessin bedeckt werden.

Bei 1 werden die Hauptrankenzüge durch nebeneinander gelegte mit Ueberfangstich befestigte Goldfäden gebildet, welche auch die Umrisse der Blätter und Blumen bilden, sowohl der nach Aufsen abzweigenden, wie der im Innern sich entfaltenden. Die Ausfüllung von diesen wird durch lose im Stilstich, wie schraffirt, eingetragenen Seidenfäden bewirkt von abwechselnd gelblicher, bläulicher, röthlicher, grünlicher Färbung. Da auch die ganz kleinen Ranken, die vornehmlich den Zweck haben, den Grund auch in seinen kleinen Lücken zu beleben, farbig gehalten sind, so ist die Wirkung eine vorzügliche. Nichts würde hindern, in die lang gezogenen Ovale (eine Figur, aber auch) ein Symbol resp. Monogramm aufzunehmen.

Digitized by Google

Bei 2 bilden farbige (abwechselnd gelbliche, grünliche, röthliche) Seidenkordeln die Konturen, während die Ausfüllung der Ranken und Blätter durch nebeneinandergelegte Goldfäden gewonnen wird, bei denen der farbige Ueberfangstich zum Effekte wesentlich beiträgt. Die Blättchen an den Rankenausläufern sind roth und gelb im Stilstich behandelt. — Zwischen den einzelnen sich wiederholenden, aber organisch nicht verbundenen Rankengebilden könnte je ein Inschriftfries besondere Gedanken und nähere Beziehungen ausdrücken.

Bei 3 sind die Stickereien nicht direkt auf den rothen Grund, sondern auf weifses Leinen aufgetragen, welches entsprechend der Musterung ausgeschnitten und durch Goldfädenkonturirung auf dem Grunde befestigt ist. Einzelne Linien innerhalb des Blumenornaments sind durch bläuliche, röthliche, schwärzliche, grünliche Kördelchen markirt, während der weifse Leinengrund durch eine Art von gestickter Schraffirung nur an einzelnen Stellen eine farbige Belebung erhalten hat.

Bei 4 besteht der gemusterte Grund aus nebeneinander gelegten Goldfäden, denen der röthliche Ueberfangstich eine vortrefflich wirkende Rautendessinirung verschafft hat. Diese füllt den ganzen Grund aus bis auf diejenigen Stellen, die von der Inschrift und den Rosetten eingenommen werden. Farbige Seidenfäden und Kordelchen haben sich auch hier zu der prächtigen Wirkung vereinigt, die der Achtpafs mit den Lilienausläufern erreicht, eine vorzügliche Umrahmung für das Wappen mit seinem Silbergrunde und rothen Sparren.

Die vorstehenden näheren Angaben in Bezug auf Technik und Färbung genügen vielleicht, um den vier Stabmustern den Grad der praktischen Brauchbarkeit zu verleihen, der auch geübten Dilettantinnen ermöglicht, aus ihnen gute Kartons für Kaselkreuze u. -Stäbe zu gewinnen, aber auch für die Ausstattung des Zimmers. Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Roman. Taufstein zu Angelmodde.

Bei den von dem Architekten W. Rincklake zu Munster geleiteten Restaurationsarbeiten der Pfarrkirche zu Angelmodde[1], — einem einschiffigen, dem XII. Jahrhundert angehörigen Gewölbebau — wurde jüngst ein interessanter Fund gemacht. In der Nordwand der Kirche stiefs man auf einen Stein, dessen Form sich von dem ihn umgebenden Mauerwerk derart unterschied, dafs man sich zu einem Herausbrechen desselben entschlofs. Die hieran geknüpften Erwartungen wurden nicht getauscht, denn es kam, wenn auch arg verstummelt, ein Taufstein zum Vorschein, der sich seiner ganzen Formgebung nach als Altersgenosse der Kirche kennzeichnete.

Der Taufstein zeigt die nach unten etwas verjüngte cylindrische Form; der sich über dem einfach profilirten Sockel erhebende Mantel ist völlig schlicht ohne irgend eine Verzierung; der obere Abschlufs besteht aus Platte und kraftig vortretendem Wulst. Der letztere ist mit einem reichen, tief ausgearbeiteten Rankenornament verziert.

Der Durchmesser des Taufsteines war gröfser als die Wandstarke: man hatte ihn deshalb auf einer Seite in seiner ganzen Höhe um etwa $^1/_3$ abgearbeitet, und fanden sich die hierbei abgefallenen Bruchstücke ebenfalls noch vor. An der Einmauerungsstelle war früher eine Thür. Dem Taufstein hatte man keinen höheren Werth beigemessen, als sie schliefsen zu helfen. Es dürfte das vorige Jahrhundert sein, welchem dieses Vergehen zur Last fällt, wenigstens zeigt das jetzige Taufbecken — eine Steinhauerarbeit gewöhnlicher Art — die Formen jener Zeit.

Es wird beabsichtigt, den Taufstein wieder herzustellen und ihm wiederum die Stelle einzuraumen, von der er verdrangt worden ist. W. E.

[1] Bekannt als Wohnort der Fürstin Gallitzin, die auch hier an der Südseite der Kirche ihre Grabstätte erhalten hat.

„Eine Galerie antiker Porträts."

So lautet die Ueberschrift über einer Reihe von Artikeln, welche Georg Ebers zuerst in der Allgemeinen Zeitung, sodann in Form einer Broschüre veröffentlicht hat (die aufserdem einen Aufsatz von Richter's über „die enkaustische Malerei der Alten" enthält.. Es handelt sich um eine grofse Anzahl von Bildern, die Herr Theodor Graf in Wien mit zahllosen fruhchristlichen Geweben aus den seit einigen Jahren ausgebeuteten alten Begrabnifsstätten Oberägyptens erworben hatte, und über die ich im Feuilleton der Kölnischen Volkszeitung am 20. Sept. 1887

unter dem Titel: „Eine neuentdeckte Galerie altchristlicher Porträt-Gemälde" berichtete. Seit Kurzem einem gröfseren Kreise in München zugänglich gemacht, haben sie in der letzten Zeit mehrfache Besprechungen erfahren, und umfangliche, dazu illustrirte Publikationen über diese technisch wie kulturgeschichtlich äufserst wichtigen Fundstücke werden vorbereitet. Sie bestehen in dünnen Holzplattchen von 30 bis 35 cm Höhe und 20 bis 25 cm Breite. „Theils aus Tannen-, theils aus Sykomoren-Holz hergestellt" (so heifst es in dem oben erwähnten Feuilleton), meistens ganz dünn und deswegen mehrfach auseinandergebrochen, in einzelnen Fällen dicke Platten, sind sie sehr sorglos und unregelmäfsig, offenbar in der Eile, ausgeschnitten. Mit einem Kreidegrund überzogen (der nur ausnahmsweise eine dicke, grobe Leinwand zur Unterlage hat), sind die einen mit Wachs-, die andern mit Wasser-Farben bemalt. Im Uebrigen sind sie sehr verschieden in Bezug auf die Ausführung, indem die einen die Hand eines Künstlers, die andern die eines Dilettanten oder eines handwerksmäfsigen Meisters zeigen. Alle verrathen durch die Charakterisirung die Porträt-Aehnlichkeit, mögen Knaben oder Mädchen, Männer oder Frauen dargestellt sein. Sämmtliche Köpfe sind sehr flott gezeichnet und gemalt, zumal die Haare sind durchweg mit genialer Leichtigkeit behandelt. Die Modellirung der Gesichter ist bei den meisten gut, bei einzelnen vorzüglich gelungen. Die Karnation, bald heller, bald dunkler, ist stets eine sehr klare und frische, der Ausdruck ein sehr lebendiger; bei manchen erreicht derselbe einen hohen Grad der Anmuth und Lieblichkeit. Einige Köpfe haben ausgesprochen römischen, andere einen griechischen, manche einen orientalischen Typus. Die Hautfarbe hat meistens einen frischen Glanz, das durchweg weitgeöffnete Auge einen sehr lebhaften Ausdruck. Die Frauen sind mit ihren Schmuckgegenständen, welche vorwiegend in Halsketten und Ohrringen bestehen, dargestellt, und auf die Ausführung derselben, namentlich der Perlen, ist eine besondere Sorgfalt verwendet. Von den Tuniken, in welche Alle gekleidet erscheinen, die Frauen meistens in solcher von lilarother Farbe, ist (da es sich um Brustbilder handelt) natürlich nur ein kleines Stück dargestellt, welches aber in der Regel auch einen Theil der Ausstattung, wenigstens andeutungsweise, erkennen läfst. Die Farben haben sich trotz der vielfachen Mifshandlungen, von denen die meistens zerbrochenen Holztafeln Zeugnifs ablegen, in aufserordentlicher Frische, einzelne derart erhalten, dafs man nach dem Topfe suchen möchte, in dem sie gemischt worden sind. Dadurch machen sie auch das genauere Studium ihrer technischen Behandlung höchst verlockend, wie sie in kulturgeschichtlicher Beziehung von der höchsten Bedeutung sind. Dafs sie den Leichen beigegeben waren, scheint nicht zu bezweifeln. Die Spuren des Leimes, den manche von ihnen noch auf der Rückseite zeigen, machen es wahrscheinlich, dafs sie auf die Funeraldecke festgeklebt waren". Die Vermuthung, dafs in diesen Porträts, die durchweg den Ausdruck körperlicher Frische und heiterer Lebenslust zeigen, in der Eile hergestellte Bilder von nahen Angehörigen der Verstorbenen, denen sie beigegeben waren, zu erblicken seien, dürfte nicht zutreffen. Sie werden vielmehr als Bildnisse der Verstorbenen selber zu betrachten sein, aber als solche, welche diese in gesunden Tagen, öfters vielleicht schon vor langer Zeit, hatten anfertigen lassen. Die einfache und flotte Art ihrer Herstellung und Ausstattung legt die Vermuthung nahe, dafs sie in mehreren Exemplaren angefertigt wurden, um unter Verwandte und Freunde vertheilt zu werden. Die weiteren Untersuchungen, die in Bezug auf diese neuesten ägyptischen Fundstücke bevorstehen, werden hoffentlich auch in Bezug auf diesen Punkt völlige Klarheit herbeiführen. Schnütgen.

Nachrichten.

Die diesjähr. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Freiburg

hat auch der christlichen Kunst besondere Beachtung geschenkt. Die herrliche Rede, welche Herr Professor Dr. Keppler aus Tübingen, Herausgeber des „Archiv für christliche Kunst", unser Vorstandsmitglied und Mitarbeiter, in der zweiten öffentlichen Generalversammlung gehalten hat, sowie die Verhandlungen in der bezüglichen Sektion legen dafür Zeugnifs ab. — In dieser nach Inhalt und Form gleich bedeutsamen Rede,

Digitized by Google

fehlen neben den erhabenen und geistvollen Gedanken auch nicht die praktischen Gesichtspunkte. Das Urtheil, welches der Redner „über die Leistungen der heutigen Kunst auf kirchlichem Gebiete abgibt, lautet nicht gerade gunstig und beruhigend: „Eifer, sehr viel Eifer, guter Wille, bester Wille, eine Opferfreudigkeit, die nicht erlahmt und versiegt. Aber vielfach ein Eifer nicht nach Erkenntnifs, oftmals ein Wille ohne Erleuchtung, eine Begeisterung ohne Klugheit.“ Auch die Heilmittel werden nicht verschwiegen und unter diesen die „kirchlichen Kunstschulen“ besonders betont. Dafs diese ein sehr wesentliches Glied in der Kette von Veranstaltungen sind, die einer neuen Bluthe der kirchlichen Kunst vorhergehen mussen, kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen. Zu diesen Veranstaltungen zählt als die erste in der Reihe unsere „Zeitschrift“, auf welche der Redner mit folgenden Worten wärmster Empfehlung hinzuweisen die grofse Güte hat: „Jede materielle und geistige Unterstutzung sind wir namentlich auch schuldig der von der Generalversammlung in's Leben gerufenen „Zeitschrift für christliche Kunst“, welche in diesen Tagen ihr sechstes Heft entsendet hat; sie zu einem wahren Zentralorgan für ganz Deutschland zu gestalten, ist Ehrensache und Ehrenpflicht für uns alle.“ —

In gleichem Sinne sprach sich die „Sektion für Kunst und Wissenschaft“ in folgender Resolution (der einzigen, die bezüglich der kirchlichen Kunst zur Abstimmung gebracht wurde) aus: „Die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands hat mit besonderer Freude Kenntnifs genommen, dafs, entsprechend den wiederholt von den früheren Versammlungen gegebenen Anregungen, eine Zeitschrift für christliche Kunst mit dem April dieses Jahres in's Leben getreten ist und empfiehlt, indem sie den in den bisher erschienenen Heften bethätigten Bestrebungen ihre volle Anerkennung zu Theil werden läfst, den Katholiken Deutschlands recht dringend die „Zeitschrift für christliche Kunst“, Verlag von Schwann, Düsseldorf (Jahres-Abonnement M. 10.—) in jeder Weise, insbesondere auch durch Uebernahme des Abonnements zu unterstützen und zu fordern.“

Mögen diese zustimmenden Aeufserungen und angelegentlichen Empfehlungen, für welche hiermit der verbindlichste Dank ausgesprochen wird, unserer Zeitschrift immer zahlreichere und anhänglichere Freunde gewinnen, damit sie den Ansprüchen, die mit Recht an sie gestellt werden, immer vollkommener genügen könne! D. H.

Bücherschau.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Im Auftrage der provinzialständischen Verwaltung bearbeitet von Professor Dr. Richard Haupt. Kiel, Ernst Homann. 2 Bände gr. 8.

Das vorstehend bezeichnete Inventar reiht sich in würdigster Weise dem in andern deutschen Landestheilen erschienenen oder im Erscheinen begriffenen an. In Bezug auf die Anordnung und die Behandlung des Stoffes gilt für dasselbe das in Nr. 5 dieser Zeitschrift betreffs der Monumentenstatistik für das Konigreich Sachsen Gesagte. Schleswig-Holstein bietet verhältnifsmäfsig weniger Werke, namentlich Bauten, von Bedeutung dar als Sachsen; darum aber verdient es in kaum geringerem Mafse Seitens der Freunde der christlichen Kunst beachtet zu werden. Es tritt uns da so recht eine besondere Entwickelungsgeschichte der Architektur im nördlichen Deutschland vor Augen; gar Manches gibt eine Eigenart zu erkennen, welche auf altnordischen Einflufs hindeutet. Abbildungen von Einzelheiten sind in sehr grofser Zahl dem Texte eingefugt. Auch das darunter sich befindende weniger Bedeutende oder Charakteristische möchten wir schon um deswillen nicht missen, weil solches am meisten bedroht zu sein pflegt, und doch immerhin ein Glied in der vorgedachten Entwickelungsgeschichte bildet. Von den abgebildeten Kirchengeräthschaften, insbesondere Schnitzaltären, Kelchen und Taufbecken, kann nicht weniges, meist der späteren Gothik angehörendes, füglich Künstlern der Gegenwart als Muster dienen. — Dem von seltener Arbeitskraft, Umsicht und praktischem Sinn des Herausgebers zeugenden Werke fehlt nur noch der Registerband, welcher im Laufe dieses Jahres erscheinen soll. Sicherm Vernehmen nach ist Herr Haupt mit der Anfertigung einer Monumentenstatistik für das Herzogthum Lauenburg beauftragt. Möge dieselbe in gleicher Art wie die vorliegende zur Ausführung gelangen!

Köln. A. Reichensperger.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die Klosterkirche zu Boedingen.

Mit 5 Abbildungen.

Schon in unserem früheren, den Mittelbau des Klosters zu Boedingen behandelnden Aufsatze hat sich Gelegenheit geboten, die auf Geschichte und Erbauung von Kirche und Kloster bezüglichen Nachrichten zusammenzustellen.[1] — Es ist dort bemerkt worden, dafs die Ueberführung eines Muttesgottesbildes nach Boedingen den Anlafs zur Errichtung der Kirche gegeben hatte, dafs im Jahre 1397 mit dem Bau begonnen worden war und seine Vollendung in das Jahr 1408 gesetzt wird.[2] Nicht allzu lange blieb das Gotteshaus in seinem ursprünglichen Zustande. An die Stelle der anfänglich bei der Kirche wirkenden Weltpriester trat im Jahre 1424 eine Niederlassung regulirter Chorherren, Windesheimer Kongregation, deren Zahl schon nach einigen Jahren auf dreizehn angewachsen war. Einer solchen Priesterzahl konnte die bestehende Choranlage keinen ausreichenden Raum gewähren; auch erlitt der Chordienst durch die Pilger, welche zur Verehrung des auf dem Choraltare aufgestellten Muttergottesbildes herbeiströmten, eine zu grofse Störung. Zur Abhülfe griffen die Klosterherren zu einem aufsergewöhnlichen Mittel: sie erbauten über dem Chor ein Oberchor eine Choretage). *Chorum super alium chorum construximus, ne peregrinos viros et feminas propter altitudinem montis fessos et se nudantes aspiceremus, sed in quiete domino deo et beatae Mariae virgini devote serviremus,* so äufsert sich daruber Johann Busch,[3] der 1424 von Windesheim nach Boedingen zur Gründung des Klosters gesandt worden war und dort 4¼ Jahr verweilte. Dieses Oberchor erstreckte sich über Apsis und Vierung: es war eine mit Brüstung versehene Empore.[4] Die Verunstaltung, welche die Kirche durch einen derartigen Einbau erleiden mufste, wie auch der Umstand, dafs die Störung des Chorgebetes durch die unter ihm einherziehenden Pilgerschaaren bei dieser Anlage eine wirksame Abhülfe nicht erfahren konnte, werden wohl zusammen dazu mitgewirkt haben, dafs im Jahre 1439 das Oberchor wieder abgebrochen und der Chordienst, nachdem vorher eine Uebertragung des Gnadenbildes von dem Choraltare auf einen Altar des nördlichen Seitenschiffes stattgefunden hatte,[5] wieder in das untere Chor verlegt wurde. Bei der Beschränktheit des Chorraumes war indefs auch hiermit eine dauernde Abhülfe noch nicht geschaffen. Um diese zu gewinnen, schritt man deshalb im Jahre 1490 zu einer Erweiterung des Chorraumes: eine Arbeit, welche im Jahre 1500 zum Abschlufs gebracht wurde. In dem noch vorhandenen Memorienbuche des Klosters ist seit 1490 wiederholt die Rede von Schenkungen und Gaben, die verwendet wurden *„ad aedificia ambitus“*, *„pro subsidio structurae ambitus nostri“*; einmal heifst es: *„ad structuram ambitus a parte anguli respicientis ad januam chori“*. Aus der Wahl des Wortes *ambitus* ist der Schlufs zu ziehen,

Initiale S aus dem Sp. 175 besprochenen Werdener Psalterium. Mafsstab ½ der natürlichen Gröfse.

[1]) Effmann „Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen“. Sp. 281.

[2]) Unter dem 19. September 1411 bezeichnet Papst Johann XXIII. diese Kirche als „unlängst zu Ehren und unter dem Titel der allerseligsten Jungfrau Maria und der heil. drei Könige kanonisch fundirt und geweiht“.

[3]) Busch, *Liber de reformatione monasteriorum.* Herausgegeben von Grube. (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen. 19. Band. 1886.) S. 400.

[4]) Bei der im Jahre 1884 vorgenommenen Restauration der Kirche fand man in der Mauer Reste von schweren Balken und Spuren der einstigen Zugänge zum Oberchor.

[5]) Der Kölner Erzbischof Dietrich von Moers ertheilt hierzu unter dem 4. Febr. 1439 die Genehmigung

dafs man das alte Chor einstweilen stehen gelassen und zur Abhaltung des Gottesdienstes so lange weiter benutzt hat, bis das um das alte herumgeführte neue Chor fertiggestellt war, und mit den durch den Neubau bedingten Aenderungen des Querschiffes begonnen werden konnte.

In der ihr damals gegebenen Gestalt ist die Kirche, nur unwesentlich beeinflufst durch spätere bauliche Mafsnahmen, auf unsere Zeit gekommen. Der Sturm, welcher zu Anfang unseres Jahrhunderts so manche Schöpfung der Vorzeit hinweggefegt, hat auch Boedingen nicht unberührt gelassen. Das Kloster wurde in Gemäfsheit des Reichs-Deputations-Hauptschlusses vom 25. Febr. 1803 aufgehoben und die Kirche der Gemeinde Boedingen zuerst zur Benutzung, später aber, nachdem sie im Jahre 1832 aus der alten Verbindung mit Geistingen gelöst und zur Pfarre erhoben war, als Pfarrkirche dauernd überwiesen.

Zwar rühmen sich die Rheinlande in dem Dome von Köln den schönsten gothischen Bau der Welt zu besitzen: über dem Glanze aber, den dieses Werk ausstrahlt, kann nicht vergessen werden, dafs das an romanischen Bauwerken so reiche Rheinland verhältnifsmäfsig arm ist an kirchlichen Bauten gothischen Stils. Die Zahl derselben findet eine Bereicherung in der Klosterkirche zu Boedingen,[1]) welche wir hier in Wort und Bild vorführen.[2])

Die Kirche zeigt eine dreischiffige basilikale Anlage, östliches Querschiff mit Chor, einen in die Kirche eingezogenen Westthurm und zwei Treppenthürme. Ihre Gesammtlänge beträgt 35,30 m. Die Seitenschiffe haben eine lichte Weite von 3,70 m, das Mittelschiff ist 5,50 m breit. Abweichend von dem üblichen Brauche hat das Querschiff nicht gleiche Breite mit dem Mittelschiff; dieselbe beträgt nur 4,45 m. Das Mittelschiff setzt sich aus vier Jochen zusammen, nur das westlichste derselben hat eine quadratische Grundform: über ihm erhebt sich der Hauptthurm, der im Mauerwerk 24 m und bis zur Helmspitze 43½ m hoch ist. Die Grundfläche des Thurmes ist für den Innenraum so vollständig nutzbar gemacht, dafs sich sein Vorhandensein hier fast nur durch die etwas gröfseren Abmessungen des westlichen Pfeilerpaares und das kräftigere Hervortreten des verbindenden Gurtbogens bemerkbar macht. Der einheitliche Eindruck des Langhauses wird dadurch aber nicht gestört. Auch die Vorlagen, welche oberhalb der westlichen Arkadenbögen die Ueberleitung in das stärkere Mauerwerk der Thurmwände vermitteln, sind nur wenig auffällig. Den übrigen Gewölbejochen des Mittelschiffes ist eine solche Breite gegeben, dafs die entsprechenden Felder der Seitenschiffe eine quadratische Grundform erhalten. Die Flügel des Querschiffes schliefsen in den fünf Seiten eines Achtecks; es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs das ursprüngliche Chor in gleicher Weise gestaltet war. Der Chorbau von 1490—1500, welcher ihn verdrängt hat, schliefst in den sieben Seiten eines Zehnecks; der eingeschriebene Kreis hat einen Durchmesser von 9,70 m. Auch dieser Chorbau zeigt eine aufsergewöhnliche Anlage. Denn während sonst bei Choranbauten, deren Breite über die des Mittelschiffes hinausgeht, die Erbreiterung in dem Chore selbst bewirkt wird, ist hier, wohl veranlafst durch den Umstand, dafs man während des Neubaues die alte Choranlage möglichst lange erhielt, die Ueberleitung aus den geringeren Abmessungen des Mittelschiffs zu den gedehnteren des Chores in das Querschiff, die Vierung, verlegt. Trotz des hierdurch bedingten schiefen Laufes der seitlichen Vierungsbögen ist die Wirkung eine schöne. Der Gegensatz zwischen dem lichtdurchflutheten Chor und Querschiff gegenüber dem verhältnifsmäfsig dunkeln Langhause macht sich freilich etwas störend bemerkbar. Vor der jüngsten Restauration war derselbe in noch höherem Mafse vorhanden. Schon vor mehreren Jahrhunderten hatte man nämlich

[1]) Dieselbe ist in weiteren Kreisen vollständig unbekannt, nicht einmal dem Namen nach wird sie erwähnt in den Büchern der Architektur-Geschichte. Sie theilt dieses Schicksal mit vielen anderen interessanten rheinischen Bauten; so seien, um ganz in der Nähe von Boedingen zu bleiben, nur genannt die Klosterkirchen von Merten und Oberpleis. Es werden wohl noch Jahrzehnte vergehen, bis die wichtigeren Bauten der Rheinprovinz in Abbildungen allgemein zugänglich gemacht werden. Aber dringend erwünscht wäre es doch, wenn die bis jetzt auf den Regierungsbezirk Koblenz beschränkt gebliebene Inventarisation der rheinischen Bau- und Kunstdenkmäler einen regeren Fortgang nähme, um wenigstens eine allgemeine Uebersicht über den vorhandenen Bestand zu ermöglichen. [Ist bereits eingeleitet. D. H.]

[2]) Von dem verstorbenen Herrn Pfarrer Cremer in Boedingen wurden die Bauzeichnungen der Kirche hierzu in freundlichster Weise zur Benutzung überlassen; eine Reihe von Angaben, welche hier Aufnahme gefunden, verdanken wir seinen, noch kurz vor seinem Hinscheiden, uns gemachten Angaben.

Digitized by Google

Fig. 5. — Cathédrale.

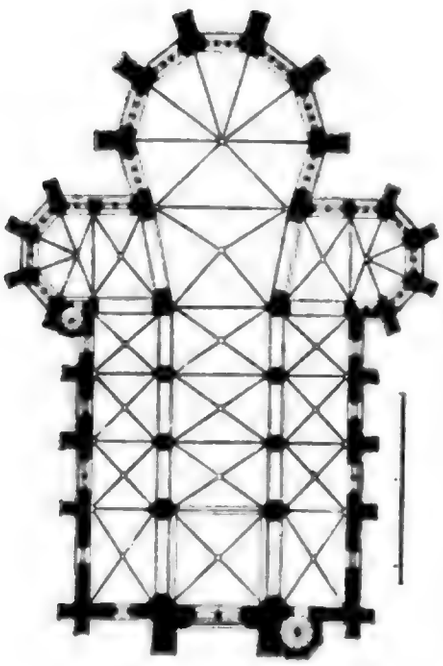


Fig. 1. Grundriss.

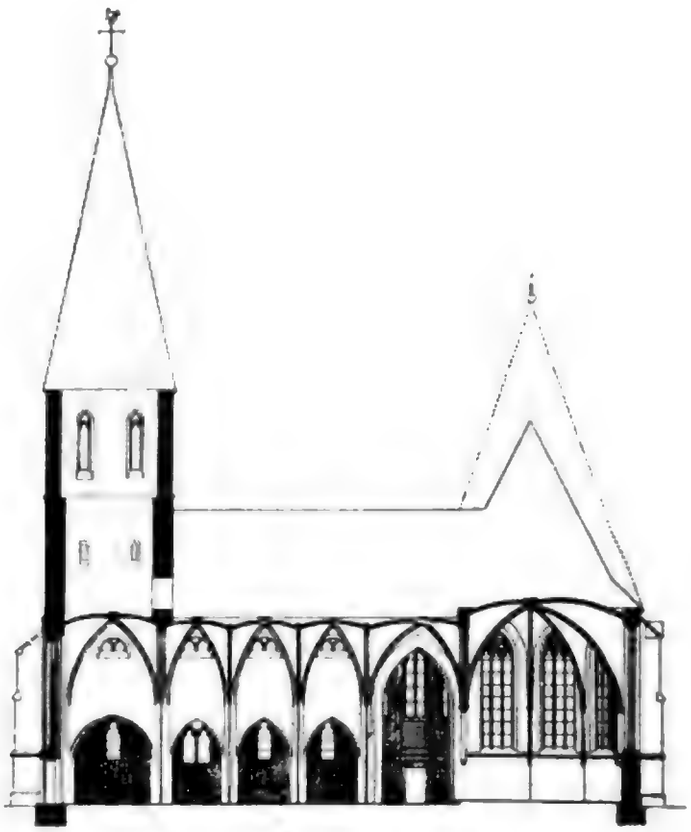


Fig. 3. Längendurchschnitt.

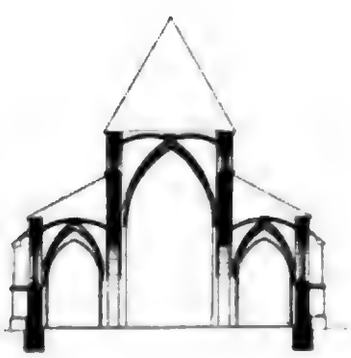


Fig. 4. Querschnitt durch das Langhaus.

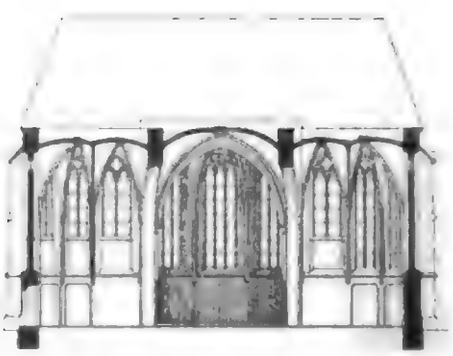


Fig. 5. Schnitt durch das Querschiff.

Digitized by Google

die halbrunden Hochfenster des Mittelschiffs vermauert und die Seitenschiffdächer bis zum Hauptgesims des Mittelschiffs heraufgeführt. Der Grund zu dieser, die äufsere Schönheit und die innere Wirkung des Bauwerkes arg schädigenden Maßnahme ist muthmaßlich in der etwas flachen Neigung der Seitenschiffdächer zu suchen, welche dadurch nur schwer dicht zu halten waren. Durch die Restauration sind die Fenster wieder vollständig frei gelegt worden. Ihr rundbogiger Abschluß findet an dem Bauwerk keine Wiederholung. Anlaß zu der Wahl dieser Form hat wohl der Wunsch gegeben, die Höhe der Mittelschiffwände möglichst gering zu bemessen, um die Strebebogen zur Abfangung des Gewölbeschubs entbehren zu können. In den Fenstern der ursprünglichen Bautheile bewegt sich das Maßwerk noch in strengen Formen, in denen des Erweiterungsbaues herrscht dagegen das in der Spätgothik beliebte Fischblasenmuster vor. Die Gewölbebildung in dem älteren Theile der Kirche ist schlicht; die einfach profilirten Rippen entwachsen ohne Ueberleitung durch Kapitelle und Konsolen den Pfeilern und Wänden. Im Chor und Querschiff dagegen werden die Rippen von Diensten aufgenommen, welche tiefer heruntergeführt sind und auf Konsolen aufsetzen.

Die Aufsen-Architektur wird durch die Abbildungen ausreichend klar gestellt: diese ergänzend sei nur erwähnt, daß bei der Restauration am Westende des südlichen Seitenschiffes eine auf der Längenansicht (Fig. 2) fortgelassene Eingangsthür und an der Ostseite des Chores eine kleine, in den Abbildungen ebenfalls nicht wiedergegebene Sakristei angelegt worden ist. Bei dieser Gelegenheit hat man zugleich die der Erneuerung bedürftige Chorhaube, welche sich bis dahin zu der in dem Längenschnitt (Fig. 3) einpunktirten Höhe erhob, um etwa 6 m gesenkt. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die neue Chorhaube bei der geschickten, durch Schiftung gewonnenen Ueberleitung zu einer steileren Spitze von mächtiger Wirkung ist, so wäre doch zu wünschen gewesen, daß man sich zur Beibehaltung der alten, so charakteristischen Form entschlossen hätte.[1])

[1]) Auch die Ministerialinstanz (Geheimer Oberbaurath Spieker, stand, wie aus dem Revisionsbericht hervorgeht, der Beseitigung des alten Chorhelmes nicht ohne Bedenken gegenüber.

Die sorgsame und durchgreifende Restauration des Jahres 1884, welche namentlich auch in Folge der im Laufe der Zeit durch Verwitterung und andere Unbilden entstandenen Schäden erforderlich geworden war, lag in den Händen des Kreisbauinspektors Freyse zu Köln. Die Kosten derselben überstiegen weitaus die Kräfte der nur 850 Seelen zählenden und wenig begüterten Gemeinde und sind deshalb durch eine Kirchenkollekte und die Beihülfe der rheinischen Provinzialverwaltung gedeckt worden.[2]) Die stilgerechte, aber in einfacher Ausführung geplante innere Ausschmückung ist aus Mangel an Mitteln bis jetzt auf die Beschaffung einiger Farbenfenster beschränkt geblieben. Von den alten Glasmalereien hat sich nur das mittlere Chorfenster, wenn auch nicht ganz unversehrt erhalten. Es ist in jüngster Zeit in dem Atelier von Hertel & Lersch zu Düsseldorf gut restaurirt worden; est stellt dar: Christus am Kreuze mit Maria und Johannes neben dem Kreuze, darunter links der selige Hermann Joseph, der seine rechte Hand auf die Schulter des knieenden Donators legt; in der Mitte das erzbischöflich-kurfürstliche Wappen. Das Fenster stimmt in seinem ganzen Charakter überein mit den Glasmalereien in den Nordfenstern des Domes zu Köln und geht vielleicht auf denselben Glasmaler zurück, welcher das (von Westen gerechnet) vierte Domfenster angefertigt hat. Es spricht hierfür wenigstens der Umstand, daß das Fenster zu Boedingen, von dem Erzbischof Hermann, Landgraf von Hessen († 1508) gestiftet worden ist,[3]) demselben, welcher auch jenes Domfenster geschenkt hat.[4]) Von den sonstigen Inventarstücken der Kirche ist als bemerkenswerth noch Folgendes hervorzuheben: die Mensa des Hochaltars mit gothischem Ornament; die gothische, jetzt in die neue Sakristei versetzte Piscina; auf dem Altar im Nordflügel des Querschiffs drei grofse, von dem Düsseldorfer Maler Salentin restaurirte Oelgemälde aus der Zeit Rubens', mit Darstellungen des kreuztragenden Heilandes; steinerne Memorien-

[2]) Dieselbe wendet für die Erhaltung und Wiederherstellung alter Baudenkmäler alljährlich beträchtliche Summen auf.

[3]) Mittheilung des Herrn Pfarrers Cremer.

[4]) L. Ellester „Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chore und nördlichen Seitenschiffe des Domes zu Köln". Organ für christliche Kunst. 5. Jahrgang (1855), S. 244.

Digitized by Google

tafeln aus dem Jahre 1474 und 1540: ein schönes durch Wilhelm von Nesselrode seiner 1599 gestorbenen Gattin errichtetes Marmor-Monument;[3]) Glocken von 1398, 1417, 1470, 1757 und endlich ein im Jahre 1621 nach einem älteren Bilde erneuertes Oelgemälde, das Mittelfeld desselben, auf welchem die Einweihung des Chores dargestellt ist, zeigt vor dem Chore einen Apostelgang (Lettner) mit Lettner-Altar. Derselbe scheint bis 1762 bestanden zu haben: wenigstens wurde in diesem Jahre das Muttergottesbild aus dem Lettner-Altar nach dem südlichen Querschiffarm in einen aus kostbarem Marmor errichteten Altar übertragen.

Münster. W. Effmann.

[3]) Im Langschiff, in dem mittleren der drei oblongen Joche befindet sich ein Grabgewölbe der Familie von Nesselrode, in dem westlichsten derselben ein solches der Familie Gevertzhain; in jedem der beiden Seitenflügel des Querschiffes ist ein Grabkeller für besondere Wohlthäter des Klosters angelegt.

Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen.

(Fortsetzung [von Sp. 168—170] und Schluss.

II. Figurale Ausmalung.

Die Katakomben und die grofsartigen Mosaiken der alten Basiliken zeigen zur Genüge, wie früh man begonnen hat, die Kirchen mit bunten Bildern auszuzieren. Die Mosaiken auf goldenem, tiefblauem oder grünem und schwarzem Grund strahlen in unveränderter Farbenpracht und zeugen von der Kraft der Gegensatze der von den Alten gebrauchten Farben. Die einfachen Malereien der Katakomben[1]) lieben auf einem hellen Grund mit rother Einrahmung bräunliche Bilder, die nach Gelb oder Roth hinschwanken, und in denen oft Grun und Blau zum Aufsetzen der Lichter und für Gegenstande zweiten Ranges benutzt werden. Die antike Dekoration, welche besonders durch die pompejanischen Ausgrabungen bekannt ist, liebte rothe Gründe mit bunten Figuren. Das alte Thesaion in Athen hatte auf seinen aus köstlichem Marmor hergestellten Flächen als reichsten Schmuck eine farbige Dekoration in Roth, Blau und Gold.[2])

So findet man in den Anfängen der christlichen Kunstthatigkeit zwei Systeme, von denen das eine sehr helle, das andere kraftige farbige Hintergrunde bevorzugt. Beide begegnen uns in der mittelalterlichen Kunst. Der Farbensinn ist mit organischen Verhaltnissen verknupft. Er bleibt immer derselbe und kehrt nach periodischen, oft krankhaften Schwankungen wiederum zu dem Normalen zuruck. Vielleicht hat er die mittelalterlichen Meister nach vielfachen Versuchen, zu der Praxis zurückgeführt, die im Alterthum sich erprobt hatte.

Die bekanntesten frühmittelalterlichen Beispiele figuraler Kirchenausmalung bieten beide Systeme. In St. Savin ist der Grund meist heller als die Figuren, während in der Georgskirche zu Oberzell ein dunkeler aus brauner, gelber, röthlicher, grüner und blauer Farbe gestreifter Hintergrund die Figuren mehr hervortreten läfst. In jener französischen Kirche sind alle Farben leichter, mit viel Weifs herabgestimmt, während sie in der Malerei des genannten deutschen Klosters kraftiger und ungemischter aufgetragen sind.[3]) Beide Kirchen zeigen in werthvollen Beispielen die ersten uns erhaltenen bedeutenden Reste einer grofsartigen Ausmalung. Unmittelbaren Werth haben sie für unsere Zeit weit mehr durch die glückliche Farbenstimmung als durch ihre Zeichnung.

Wieviel wir hinsichtlich der Farbenstimmung noch zu lernen haben, erkennt man nirgendwo besser als im Braunschweiger Dom, dessen nördlicher Querschiffarm von einem neuern Meister ausgemalt ist, während die Polychromie des Chores und des sudlichen Theiles des Querschiffes aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammt. Als Grund dient den alten Malereien eine kräftige blaue Farbe, also eine kalte Fläche. Auf den Chorgewölben, deren Grate nicht markirt sind, findet man in blau grundirten Medaillonbildern, die durch grüne

[1]) Schone chromolitographische Wiedergaben in de Rossi „Roma sotterranea".

[2]) Vgl. Semper „Der Stil". 1. 2. Aufl. 4. Hauptstück, § 80, S. 425 f.

[3]) S. Merimée „Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin". Paris, 1845. Folio mit 39 Tafeln. Kraus „Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau". Freiburg, 1884. Folio.

Digitized by Google

Ranken und Blatter auf dem rothen Grund der Zwischenraume zusammengehalten sind, den Stammbaum Christi. Die blauen Wande werden durch horizontale, warmfarbige Ornamentstreifen in Abtheilungen zerlegt. In der untersten bilden den Sockel gemalte Behänge, die rothe, graue, gelbe und grune Farben haben. Sie sind wie die Figuren der obern Abtheilungen in der Gesammtwirkung warm. Pfeiler und Ecksäulen sind, in romanischem Stile marmorirt, roth, grau und serpentinartig. Die mit vorwiegend warmen Farben bedeckten Gurten haben Medaillons mit blauem Grund. Charakteristisch und bemerkenswerth ist der gleiche blaue Hintergrund auf den Wänden und Gewölben des südlichen Kreuzarmes, dem warme Farben in allen tragenden und trennenden Gliederungen gegenüberstehen. Freilich findet sich auch in letzteren hie und da Blau, aber doch nur in kleinen Farbflecken dort eingestreut, wo die Masse der warmen Farbe einer Lockerung bedarf.

In Methler bei Camen haben Gewölbe und Wandflächen ebenfalls den gleichen blauen, also kalten Hintergrund, während alle tragenden Glieder sowie die Figuren in warmen Tönen gehalten sind. Die Rippen hat der Meister vielfarbig gemustert mit Roth, Gelb und Grau, die Chorwände dagegen durch warmfarbige Bogenstellungen in Felder getheilt und mit Figuren gefullt, hinter denen der blaue Grund das Ganze abschliefst.

Auch in Brauweiler, Schwarzrheindorf, in den Soester Kirchen und in den leider untergegangenen Malereien der Ramersdorfer Kapelle haben die alten Meister die Gewölbe und wenigstens einen Theil der Wände tiefblau gefärbt, den Baugliedern, den ornamentalen Theilen und Figuren dagegen warme Töne gegeben.[1] In Ramersdorf waren die Gewölbekappen mit hellen Figuren auf blauem Grund bemalt und durch warmfarbige Rippen getrennt. Auf den Wänden fand man unter hohen gelben Giebeln, die sich von breiten zinnoberfarbigen Streifen abhoben, hell gemalte Figuren auf blauem Grund. Unter den Fenstern war der Sockel hellgelb bemalt. Seine Farbe stieg an den Schmalseiten der Fenster bis zum Gewölbe, an den Pfeilern aber bis zu den Kapitälen auf.

In allen diesen Beispielen, die leicht zu vermehren waren, ist dasselbe System befolgt. Seine Grundregel lautet: «Man verwende kalte Töne (meist blaue) auf den Wandflächen und in den Gewölben, warme (meist gelbe und rothe) für die Baugliedern, Ornamentstreifen und Figuren.»

Eine Sonderstellung zu dieser Regel nimmt die Kirche von Wienhausen bei Celle in ihrer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Dekoration ein. Jeder Gewölbezwickel hat drei blau grundirte Kreise mit Bildern aus dem Leben Christi und Mariä. Um die Kreise legt sich ein rother, mit Ranken und grünen Blättern verzierter Grund. Ein breiter weifser Streifen fafst diese farbige Füllung ein und schliefst dieselbe ab gegen Wand und Rippe. Wo die Rippe, an diesen weifsen Streifen anstofsend, aus der Gewölbefläche hervorwächst, da ist ihre gerade Fläche durchgängig mit einem grünen Streifen und einem aus caput mortuum, weifs und grün gebildeten welligem Bande ornamentirt. Es folgt die rothe Hohlkehle und der mit einem Bandmuster aus Schwarz, Roth, Schwarz, Grün bemalte Birnstab.

Im obern Theil der Mauer findet man auf abwechselnd schwarzem und grünem Grund einen Drachen in reichen Rankenverschlingungen, tiefer nach unten Architekturen, in denen der Grund abwechselnd blau und grün ist. Eine rothe Einfassung und das alle Hauptlinien hervorhebende Weifs dienen als gliedernde Elemente.

Durch den vielfachen Wechsel des Grundes der Flächen in Blau, Grün, Roth und Schwarz blieb für das Hervorheben der Rippen kein Gegensatz uber. Sie würden sich in den Flachen verloren haben, wenn nicht an beiden Seiten jener weifse breite Streifen die Scheidung hervorbrächte. Das konstruktive Element ist zu wenig betont. Ein durch Wiederholung derselben wenigen Farben einheitlicher, aber durch oftmaligen Wechsel doch vielfarbig wirkender Teppich scheint alles gleichmäfsig zu überziehen.[2]

Wie die Kapelle Ludwig des Heiligen zu Paris den Höhepunkt einer rein dekorativen Ausmalung bezeichnet, so steht für eine figurale Ausmalung die Kirche des heil. Franziskus zu

[1] Abbildungen in Farben bei aus'm Weerth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden", Malerei.

[2] Eine Skizze ohne genaue Farbenangabe im „Archiv f. Niedersachsens Kunstgeschichte" von Mithoff, II, Tafel 3.

Assisi als bedeutendstes Muster allen andern voran. Ihre Wandmalereien sind in jüngster Zeit von Thode[1] eingehend beschrieben. So wenig man mit der Behandlung alles dessen einverstanden sein kann, was er über den Charakter und die kirchliche Bedeutung jenes seraphischen Heiligen sagt, ebenso sehr sind seine rein kunsthistorischen Ausführungen zu schätzen. Hier kommt es nur auf einen von ihm weniger berücksichtigten, praktischen Gegenstand an, auf die Farbenvertheilung und die dekorative Wirkung des Ganzen.

Die Gewölbe der grofsen, einschiffigen, mit einem Querschiff versehenen gothischen Franziskus-Kirche ahmen den blauen, mit Sternen besetzten Himmel nach. Die tiefblaue Farbe steigt an den Wänden im Hintergrund der Bilder so herab, dafs sie immer sparsamer verwendet erscheint, bis sie zuletzt unter den Fenstern vor einem aus rothbraunem und weifsem Marmor hergestellten Sockel endet. Umgekehrt steigt dann aus diesem Sockel die rothbraune und weifse Farbe, welche die Säulen bedeckt, zu den Gewölben auf. Weifse, gelbe und rothe Ornamentstreifen theilen die Wände in Abtheilungen, worin die auf blauem Grund in warmen Farben gemalten Scenen und Figuren erscheinen.

Die Rippen sind in warmen Tönen gemustert und unterbrechen in glücklicher Art das Blau der Gewölbe. Gold ist nur sparsam verwandt, vielleicht mit Rücksicht auf den Orden, dem die Kirche gehört, und der als Haupttugend die Armuth verehrt. Wo die königliche Kapelle zu Paris Gold erhielt, verwandten die Maler der Franziskaner nur Gelb und Weifs. Gelb soll die Farbe, Weifs den Glanz des Goldes vertreten. Die im Gewölbe herrschende Menge des Blau wird kleiner, je mehr es auf der Wand im Hintergrund der Figuren sich dem Sockel nähert. Der warme Ton des Sockels theilt sich in den breiten Einfassungen der Felder der Wand mit, wird aufsteigend geringer, bis er in den leichten Rippen am Schlufsstein als schmaler Trennungsstreifen in den grofsen blauen Gewölben ausklingt. In der That erreichten die Meister trotz dieser einfachern Mittel dennoch eine so kräftige und schöne Wirkung, dafs man das kostbare Gold mit seinem vornehmen Glanze nicht vermifst.

[1] „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien." S. 216 f.

Alle mit Wandgemälden ausgezierten gothischen Kirchen Italiens halten sich an dieser Regel: „Der blaue Grund der Gewölbe und Wände soll im Gegensatz stehen zu den meist weifs, gelb und roth gefärbten Baugliedern und Figuren." Dieser Grundsatz beherrscht die Malereien der herrlichen Florentiner Kirche Maria Novella, der Kapelle der heil. Katharina in St. Clemente zu Rom, der Kapelle der heil. Dreikönige in St. Petronio zu Bologna, des Chores der Kirche der Eremiten zu Padua, St. Maria del' Arena daselbst und vieler andern. Selbst Raphael und seine Schüler haben in manchen ihrer dekorativen Meisterwerke die alte Regel befolgt und auf blauen Grund helle Ornamente und Malereien gesetzt.[2]

Schliefsen wir die Reihe gleichartiger Denkmäler mit einem kleinen, aber wichtigen Kunstwerk der Bemalung der Chorschranken des Domes zu Köln.[3] Dort sind Pfosten und Mafswerk vergoldet und von leichten rothen Streifen eingefafst. Der Grund, auf dem die Figuren stehen, ist zwischen den Pfosten nicht genau zu bestimmen, dagegen im Mafswerk hinter kleinen Engelfiguren blau. Andere Stellen im Mafswerk, die als tiefer liegend bezeichnet werden sollen, sind blau oder grün, also kaltfarbig; die in der Mitte des Mafswerks liegenden Flächen erhielten rothe Farbe. Das Ganze ist von vier Streifen umrahmt; der erste ist weifs, mit Roth, Grün und Schwarz gemustert; den zweiten bildet ein goldener Stab, den dritten eine blaue Kehle, den vierten ein weifser mit rothen und grünen Bändern gemusterter Birnstab. Nicht nur wechseln hier regelmäfsig nach der heraldischen Regel Metalle (Weifs und Gold) mit den Farben, sondern es sind auch in den Farben die kalten (Blau und Grün) in den Hintergrund, die warme (Roth) dagegen in den Vordergrund gestellt.'

Andere Malereien der feinsten Art, mit zierlich gepreften Musterungen der Hintergründe, bedecken Dienste und Kern der Säulen hinter dem Hochaltar. Hoffentlich gehen sie gleich den Malereien unter sämmtlichen Fenstern der Kapelle, in welcher das Dombild aufgestellt ist,

[2] Schöne farbige Darstellungen in Gruner „Fresco decorations and stuccos of churches and palaces in Italy", London, 1854. Folio.

[3] Schmitz „Der Dom zu Köln". Düsseldorf, L. Schwann. 1868. Lief. 6. Bl. 8.

bald einer sorgfältigen Restauration entgegen.[1] Diese Kölner Arbeiten sowie die ausgezeichneten gothischen Malereien an den Pfeilern der Stiftskirche in Essen a. d. Ruhr mögen einer späteren Besprechung vorbehalten bleiben, die des Kölner Domes werden dann von einer Abbildung begleitet sein.

Wie neben diesen besprochenen Grundsätzen, wonach Farbe oder Metall, kalte oder warme Töne sich gegenüberstehen sollen, zwei weitere Gegensätze, nämlich: hell oder dunkel, farbig oder farblos als wichtige Merkmale zu beachten bleiben, wird sich in Folgendem aus der Betrachtung der zweiten Art figuraler Ausmalung ergeben.

Raphael hat bei farbiger Ausstattung grofsartig angelegter Innenräume nicht nur eine kalte, also blaue Grundfarbe verwandt, sondern oft seine reizenden Ornamente über einen hellen Grund verstreut. Das war keine Neuerung, sondern ein Anschluſs an ältere Vorbilder, die bis zu den eingangs genannten Katakombenbildern herabreichen. Wie weit dies zweite System figuraler Ausmalung verbreitet war, erhellt schon aus den von Maldegren bekannt gemachten skandinavischen Kirchen des Mittelalters.[2] Im Norden muſs man sehr viele Gotteshäuser besessen haben, deren Wände und Gewölbe auf hellem Grunde bunte Figuren enthielten. Sehr auffallend ist freilich, in wie ausgiebiger Weise dort mit grüner Farbe gearbeitet worden ist. Grün und Braun erscheinen dort als Hauptfarben der Figuren und landschaftlichen Einzelheiten, während Roth und Blau selten eintreten. Ob dies auf einer durch das Klima verursachten Geschmacksrichtung oder durch den hohen Preis der rothen und blauen Farbe veranlaſst wurde, dürfte schwer zu entscheiden sein.

Ein schönes deutsches Beispiel ist im Kreuzgang der Dominikanerkirche zu Leipzig aus der Vorzeit gerettet. Freilich sind die am Ende des XIII. und XIV. Jahrhunderts entstandenen Malereien wenigstens zweimal, nämlich 1515—1517 und 1868—1870 erneuert worden, doch scheinen sie im Ganzen und Grofsen den alten Charakter bewahrt zu haben. Die Gewölbe und Wandflächen haben weiſsen Grund. Unten gibt der dunkel gefärbte Sockel ein Fundament, das die Malereien trägt; oben sind in verschiedenen Gewölben die Rippen mit caput mortuum roth gemalt. Sie enden in einem roth gefärbten Viereck, das einen in die Wand eingelassenen Sandstein nachahmt. In andern Gewölben sind die Rippen nicht aus profilirtem Sandstein hergestellt, sondern nur mit rothem caput mortuum und hellern Lichtern plastisch auf die Grate hingemalt. Eine Seitenthüre ist von reicher Profilirung eingerahmt. Zwischen vier jederseits von einer Platte eingefafsten Wulsten (1, 3, 5, 7) sind drei breite, tiefe Hohlkehlen (2, 4, 6) ausgehoben. Den Wulsten und ihren Platten gab der Maler graue Farbe, der ersten Hohlkehle rothe, der zweiten und dritten blaue. In die rothe Hohlkehle legte er graue Ornamente mit weiſsen Lichtern und bräunlichen Schatten; von den beiden blau grundirten Hohlkehlen erhielt die erstere zinnoberfarbige Ornamente mit grünen Umschlägen, die andere graue Ornamente mit weiſsen Lichtern und gelblichen Schatten. Die Wandflächen haben oberhalb des Sockels auf ihrem weiſsen Grund bunte Bilder.

Eine letzte Regel, welche bei Ausmalung von Kirchen in unserer Zeit leider nur zu häufig aufser Acht gelassen worden ist, verlangt, daſs die Farben sich das Gleichgewicht halten. Eine Farbe muſs herrschen: sie muſs so vertheilt sein, daſs sie in symmetrischen Zwischenräumen gleichwerthig wiederkehrt. Die

[1] [Wie unter den drei Fenstern, so sind unter (resp. auf) den beiden Hochwänden, die diese St. Agnes-Kapelle mit dem frühgothischen Hochgrabe der heil. Irmgardis von den beiden anstoſsenden Kapellen scheiden, die Wandgemälde durch die Meisterhand von Alex Kleinertz soeben wiederhergestellt. Die aufgemalte Architektur: Bogen, Maſswerkstränge, Wimperge sind mit Gold behandelt, die Bogen abwechselnd aus dunkelblauen und ziegelrothen Streifen gebildet, denen aufgetragene Goldrosetten eine leichtere Gestaltung verleihen. Die Felder haben wechselweise ziegelrothen und grünlich-blauen Hintergrund, von dem sich die Figuren resp. Gruppen vorzüglich abheben und der auch selbst da nicht zu schwer erscheint, wo er nur zu geringem Theil durch Figuren belebt ist. In der kleinen Arkadengallerie, die über resp. hinter den Wimpergen die Bekrönung bildet, wechseln Roth und Grün ab, die durch zartes, gelblich-weiſses Maſswerk ihre Gliederung erhalten. Ein breiter dunkelbrauner Streifen umgibt rings jedes Wandbild und scheidet es von den schlank aufschieſsenden Säulendiensten, von dem in ziegelrother Farbe gehaltenen Sockel und von dem die Fenster abschlieſsenden Profil, dessen Hohlkehle blau gestrichen war und nachträglich den Schmuck von ganz flach in Kreide aufgetragenen vergoldeten Rosetten erhalten hatte. D. H.]

[2] „Monuments scandinaves du moyen âge avec les peintures et autres ornements qui les décorent desinés et publiés" par N. M. Maldegren. Paris, 1862. Folio

zweite und dritte Farbe mufs ebenfalls hier und da so angewandt sein, dafs sie nicht auf der einen Seite zu oft, auf der andern zu wenig erscheint.

Auch hier bietet die alte Heraldik einen wichtigen Fingerzeig. Sie liebte es, zwei Wappenbilder in einen viertheiligen Schild so zu vertheilen, dafs das erste Bild in das 1. und 4. Feld, das zweite aber in das 2. und 3. kam. Oft ist überdies die Farbe des Grundes des 1. und 4. Feldes in der Figur des 2. und 3. Feldes, umgekehrt das Metall der Figur des 1. und 4. Feldes im Grunde des 2. und 3. Feldes verwandt; Farbe und Metall wechseln also kreuzweise.

Ein Schema mag dies klarer veranschaulichen. Bezeichnet man die Felder mit 1, 2, 3 und 4, die Farbe oder das Metall des Grundes mit einem vor die Ziffer gestellten F oder M, die Farbe oder das Metall der Figur mit einem hinter die Ziffer gesetzten F oder M, so wird das Schema also:

F 1 M	M 2 F
M 3 F	F 4 M

Zwei schöne Beispiele für solche gleichwerthige Farbenvertheilung bietet der Frankfurter Dom, ein mittelalterliches und ein modernes. Im Chor ist dort auf der Wand der Evangelienseite neben dem Hauptaltar ein grofsartiges Bild im Jahre 1427 gemalt und 1856 erneuert worden. Seine obere Hälfte zeigt die heiligste Dreifaltigkeit zwischen Propheten und Engeln, seine untere die allerseligste Jungfrau in Mitte der Apostel. Der obere, den Himmel darstellende Theil ist blau, der untere roth; im blauen Grunde sind die Gewänder meist roth oder grün, im rothen Grunde dagegen meist blau und grau, selten roth und grün. Zudem wechseln oben die Farben Roth und Grün, unten Grau und Blau ziemlich regelmäfsig miteinander ab.

Der jüngst verstorbene grofse Meister Steinle hat diesen Farbenwechsel im Bilde der Kirchenversammlung von 794, welches eine Seite der Westwand des südlichen Querschiffes ziert, in glücklicher Weise nachgeahmt. Zur linken Seite des Beschauers sitzt Kaiser Karl in rothem Mantel hinter zwei roth gekleideten Kardinälen vor einem rothen Vorhang auf einer rothen Estrade. Zur Rechten hat die Versammlung der in weifse Chormäntel gehüllten Bischöfe auf niedrigen Bänken Platz genommen. Dunkel gekleidete Diener stehen rechts und links am Rande des Bildes, das von rothen Pfeilermassen und rothen Bändern umrahmt ist. Wie der Kaiser unter dem rothen Mantel ein weifses Gewand trägt, haben die Bischöfe auf ihren weifsen Chormänteln und auf ihren Sitzen rothe Farbstreifen. Thron und Farbe zeigen die Würde des Kaisers, der mit den Kardinälen hoch erhaben über der Versammlung der Bischöfe sitzt, und doch bilden diese Bischöfe die Hauptgruppe durch die Masse der weifsen Farbe. Das Schema ist demnach: Roth, Schwarz, Roth mit wenig Weifs — Weifs mit wenig Roth, Schwarz, Roth. Während aber jener alte Meister im Chore den Farbenwechsel seines eben beschriebenen Bildes auf den ganzen Cyklus der Geschichte des heil. Bartholomäus ausdehnt, womit die Chorschranken bemalt sind, und durch Wiederholung der Farben der Bilder in der Umrahmung beide zur malerischen Einheit zusammenwachsen läfst, hat v. Steinle dies System des Farbenwechsels leider nicht überall festgehalten.

Bei reicher Ausmalung einer Kirche wird es gerathen sein, Einheit und Wechsel in den Farben zu betonen. Wo z. B. sechs Saulen sich finden, dürfte es angezeigt sein, nicht alle in derselben Art zu bemalen, sondern die 1., 3. und 5. gleichartig zu behandeln und ihnen die 2., 4. und 6. durch andere Dekoration gegenüber zu stellen. Um das Wechselnde doch wieder zur Einheit zu sammeln, müssen die verschiedenen Farben und Muster zusammenpassen. Es wird die Grundirung eine Einheit, das Muster eine Verschiedenheit geben oder umgekehrt. Ferner kann, wo Pfeiler mit drei sichtbaren Diensten sich finden, am ersten Pfeiler der 1. und 3. Dienst mit dem 2. des andern Pfeilers, weiterhin der 2. Dienst des ersten Pfeilers aber mit dem 1. und 3. des folgenden übereinstimmen.

Es ist klar, dafs auch hinsichtlich der dekorativen Ausmalung die Beispiele leicht zu vermehren wären. Otte gibt ja in seinem „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie“ eine lange Reihe deutscher Wandmalereien an, und doch kann selbst seine Aufzählung nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben. Zur Klarstellung der wichtigern Systeme der Ausmalung und zur Feststellung einiger Grundregeln genügt das Gesagte. Es möge zum Schlufs noch ein-

mal die Hauptregel betont werden: „Der Maler hat immer die Flächen den architektonischen Gliedern unterzuordnen."

Wenn schon in der romanischen Baukunst, als Pfeiler und Säulen noch nicht die Wände fast vollständig entlastet und in den Hintergrund gedrängt hatten, der Charakter der festen Stutzen durch die Farbe der Säulen und Pfeiler klargestellt wurde, um wie viel mehr müssen in gothischen Kirchen die architektonischen Hauptglieder zur Geltung kommen.

Sind in der Gothik Gewölbekappen und Mauern zu raumabschliefsenden Füllungen geworden, welche als Theile zweiten Ranges den Pfeilern, Säulen, Streben, Gurten und Graten sich anschliefsen, dann mufs auch der Maler den konstruktiven Vorrang der wichtigern Massen durch seine Farben anzeigen. Er mufs Gleichartiges durch ähnliche Bemalung zusammenfassen, Gegensätzliches von einander scheiden. Tragendes und Getragenes mufs sich auch durch die Polychromie in seinem Wirken und Leiden offenbaren. Der Eindruck des Einzelnen darf nie der architektonischen Gesammtwirkung hinderlich werden, sondern Alles hat sich zur Einheit zu sammeln, um den Blick zum Chor hinzuführen, wo der Altar in hellem Schmuck, im Glanze metallischer Zierde als Herz und Kern des Baues dem Gottesdienst eine würdige Stätte bietet.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.
Kevelaer. Friedr. Stummel, Maler.

Ein Kruzifixus aus karolingischer Zeit.

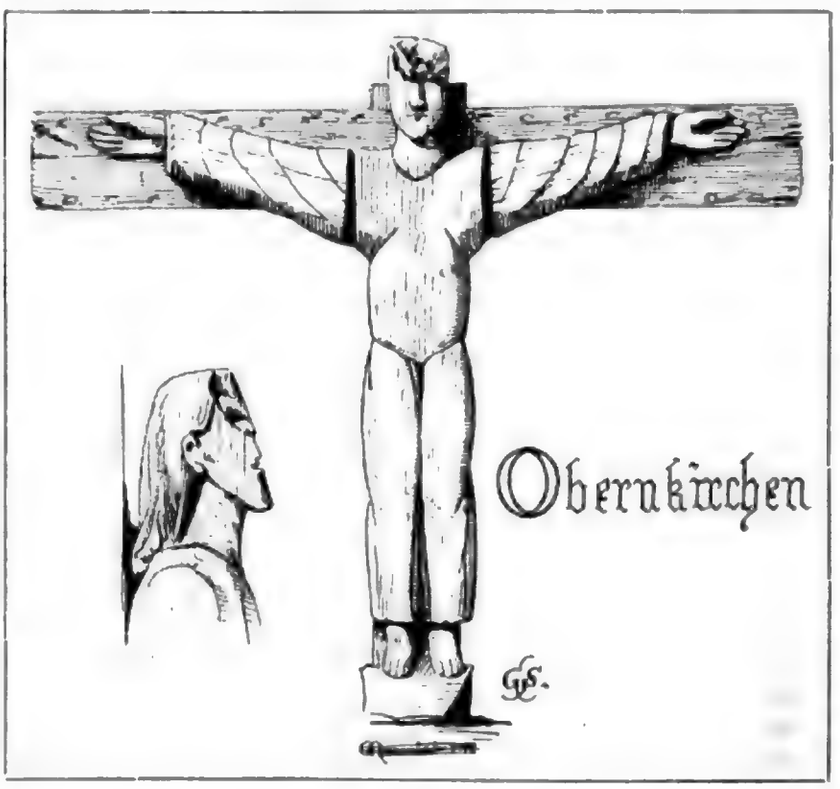
Mit Abbildung.

Viele Kruzifixe sind es nicht, die sich in Deutschland aus karolingischer Zeit erhalten haben. Wir halten es deshalb für angezeigt, noch unbekannte Stücke dieser Art bekannt zu machen, besonders wenn dieselben an ihrem Orte der würdigen Obhut entbehren und so dem Untergange verfallen.

Zum Verständnifs dessen, was wir über den von uns abgebildeten Kruzifixus der Kirche zu Obernkirchen bei Bückeburg sagen möchten, einige Vorbemerkungen. Das Erlösungswerk Christi ist bekanntlich anfangs nicht durch die Kreuzigung, nicht einmal durch das Kreuz dargestellt worden, sondern namentlich in den ersten drei Jahrhunderten nur symbolisch durch die sogenannten *cruces dissimulatae*, wenn man unter diese vornehmlich auch das Monogramm Christi mitrechnet. Diese Zeichen ähnelten dem Kreuze mehr oder weniger und konnten doch dargestellt werden, ohne den Heiden aufzufallen. Nicht als ob die ersten Christen ihren Glauben nicht alle Zeit muthig bekannt hätten da, wo es darauf ankam, sondern aus Scheu, dafs man ihren Heiland, der ja die ehrenrührigste aller damaligen Strafen hatte erdulden müssen, deshalb verunehren oder verspotten möchte. Auch als das Christenthum dann die Staatsreligion des römischen Weltreiches geworden war und man solche Verunehrung nicht mehr zu fürchten brauchte, wurde die Erlösung noch nicht gleich unter dem Bilde der Kreuzigung dargestellt, weil die Kreuzesstrafe im IV. Jahrhundert noch üblich und somit der Abscheu vor ihr noch zu grofs war. Man begnügte sich mit einfachen Kreuzen, die freilich durch Edelsteine auf das reichste geschmückt und daher *cruces gemmatae* genannt wurden. Im V. Jahrhundert endlich war die Lehre Christi Herr über das heidnische Wesen geworden und hatte die Sitten so weit gemildert, dafs wir von einer Hinrichtung am Kreuze nichts mehr hören. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Kreuzigungsbilder, nämlich ein Relief an dem Thürflugel von S. Sabina zu Rom und ein anderes auf einem Elfenbeintäfelchen des britischen Museums. Nehmen wir an, was freilich nicht unwahrscheinlich ist, dafs dieselben allein aus ihren stilistischen Eigenschaften richtig haben datirt werden können, so bleibt doch auffällig, dafs es nur diese beiden Kreuzigungsbilder sind, hinter denen dann bis zum VII. Jahrhundert sich andere nicht nachweisen lassen. Die historische Auffassung der Darstellung des Erlösungswerkes mufs also wohl noch wenig beliebt gewesen sein. Fraglich ist, ob diese beiden Kreuzigungen des V. Jahrhunderts wirklich schon den didaktisch-liturgischen Zweck gehabt haben wie die späteren Kruzifixe und die Bilder, durch welche dieses Thema damals gewöhnlich dargestellt wurde.

Digitized by Google

Sie sollen vermuthlich weniger an die Wirkungen, d. h. an die Erlösung, erinnern, als die geschichtliche Thatsache erzählen. Denn das Relief von S. Sabina steht, ohne hervorgehoben zu sein, unter vielen anderen, die wirklich nur diesen erzählenden Zweck haben, das in London aber schliefst schon deshalb solche Zwecke aus, weil neben dem Gekreuzigten das widerliche Bild des Judas, der sich erhängt hat, zu sehen ist, eine Zusammenstellung, die sich unseres Wissens später nie wiederholt. Darauf, dafs wir es hier nicht nothwendigerweise schon mit Kultbildern im engeren Sinne zu thun haben, ist noch nicht hingewiesen worden, obgleich es für d. Geschichte der Kruzifixe nicht gleichgültig sein kann, welche Stellung die beid. ältesten derselben einnehmen. Auch im V. und VI. Jahrhundert hat man die Ideen des Leidens und der Kreuzigung, d. i. die Erlösung, meistentheils noch nicht durch d. Bild der Kreuzigung Christi veranschaulicht, sondern sie immer noch symbolisirt hauptsächlich durch das Lamm mit dem Kreuze und in Zuständen, durch die mehr und mehr das Leiden betont wurde. Statt des Lammes lehnt sich in dieser Zeit auch wohl Christus selbst an das Kreuz, aber durchaus noch der Auffassung entsprechend, die sich das Heidenthum von seinen Göttern machte, d. h. in jugendlicher Gestalt und heiteren oder doch affektlosen Antlitzes.



Der Uebergang von der symbolischen zur wirklichen Darstellung der Kreuzigung im Abendlande ist etwa um 600 gemacht worden. Unter den Geschenken Gregor's d. Gr. an die Longobardenfürstin Theodolinde findet sich ein Oelfläschchen, auf dem zwischen den gekreuzigten Schächern das Haupt Christi mit Kreuznimbus und den Personifikationen von Sonne und Mond über einem kleinen, grünenden, von Genien gehaltenen Kreuze schwebt. Dicht unter diesem Bilde sieht man die Auferstehung Christi. Und die Zusammenstellung dieser beiden Begebenheiten ist dann für lange Zeit allgemein üblich gewesen, als ob man selbst jetzt noch nicht hätte ertragen können, wenn das Bild der tiefsten Erniedrigung Christi nicht kompensirt würde durch das seines Triumphes über den Tod. Unter den Geschenken des grofsen Papstes an Theodolinde befindet sich aber auch ein Brustkreuz, auf welchem bereits d. Kruzifixus dargestellt ist. Der griechischen Inschrift wegen scheint die Arbeit von griechischen Künstlern am päpstlichen Hofe gemacht worden zu sein; u. hieraus wird man weiter schliefsen dürfen, dafs Kruzifixe im Orient bereits zu den gebräuchlichen Darstellungen gehörten, als man sich im Abendlande noch immer mit symbolisirenden Bildern für die Kreuzigung behalf. Dies geht aus anderen etwa gleichzeitigen Kreuzigungsbildern hervor; wir meinen z. B. jenes in der Schrift des Anastasius Sinaïta gegen die ***ἀκέφαλοι***, welches freilich nicht in seiner ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen ist, und jenes, welches mit der Auferstehung sich auf dem Titelblatte der Handschrift des Mönches Rabulas, die 586 in dem Kloster Zagba in Mesopotamien gefertigt ist, vorfindet. Wie nun auch diese frühen, aus dem Oriente gekommenen Kruzifixe gewesen sein mögen, im Allgemeinen

Digitized by Google

waren sie realistisch aufgefafst; das änderte sich indessen im Abendlande. Hier war die Kreuzigungsidee bisher nur symbolisch aufgefafst in einer Weise, die etwas durchaus Keusches, Tiefsinnig-poetisches und Ideales hatte, wie es besonders den germanischen Völkern in ihrer damaligen urwuchsigen Gefühlsweise eigen war. Also auf römisch-germanischen Anschauungen beginnen sich die Kruzifixe jetzt umzugestalten. Die Eigenschaften sind bis zu den Tagen Karl's d. Gr. gemischt und zwar etwa diese: eine völlige Bekleidung des Corpus mit einem langen, bis zu den Füfsen reichenden Rocke, wie er auf dem Bilde des Rabulas und dem Brustkreuze der Theodolinde ohne Aermel, auf einem anderen Enkolpion zu Monza aus dieser Zeit aber mit Aermeln zu sehen ist; die Arme sind gerade ausgestreckt, nicht viel nach oben gehend; die Fufse stehen nebeneinander auf einem Fufsbrette oder hängen ohne dieses, nicht übergeschlagen, neben einander; sie sind wie die Hände zuweilen nicht genagelt; das Kreuz selber besteht aus zwei schmucklosen Holzern; der Kopf, etwas nach rechts gewendet, hat offene Augen und ist bärtig, wenn der griechische, jugendlich ohne Bart, wenn der romisch-deutsche Einflufs überwiegt. Auf die Nebenpersonen, die oft fehlen, brauchen wir für unseren Zweck keine Rücksicht zu nehmen.

Unter Karl d. Gr. haben diese Eigenschaften noch Geltung, nur dafs, da er die Antike wieder zu beleben suchte, der idealistische Einflufs noch gewinnt. Nach seiner Zeit wird der Rock durch das Lendentuch ersetzt, zugleich aber schmückt man das Haupt Christi oft mit einer Königskrone, bildet das *suppedaneum* zu einem Unthiere aus, läfst sich zu den Füfsen des Erlösers die Schlange ringeln u. s. w. Mit dem Beginne der Gothik zu Anfang des XIII. Jahrhunderts liegt der Schwerpunkt für die Wirkung des Kruzifixus nicht mehr in jenen äufserlichen Mitteln.

Nach diesen Bemerkungen wird verständlich sein, was wir über den Kruzifixus zu Obernkirchen sagen möchten. Auf den ersten Blick ist zweifelsohne klar, dafs wir es hier zu thun haben mit einem der ältesten Stücke seines Gleichen in Deutschland. Wir erinnern uns, abgesehen von Wilgefortisbildern,[1] nur einmal vor Jahren auf einer rheinischen oder westfälischen Austellung ein ähnliches Stück gesehen zu haben, dessen Kreuz allerdings junger zu sein schien.[2] Unser Kruzifixus ist mit einem langen und ziemlich eng anliegenden Aermelrocke bekleidet; die Haltung macht keinen angenehmen Eindruck, wozu die unkünstlerisch drapirte Kleidung beiträgt. Das Gesicht ist jugendlich ohne Bart. Die Haare hängen hinten lang herab. Der Kopf neigt sich gar nicht. Die Arme sind wagerecht ausgestreckt und die Hände genagelt; die Füfse, scheinbar ungenagelt, stehen neben einander auf einem Fufsbrette, welches jedoch morsch geworden und deshalb vielleicht schon beseitigt ist. Die Kreuzarme sind im Verhältnisse zum Corpus ziemlich breit; der obere von ihnen ist so kurz, dafs er noch nicht die Höhe des Hauptes Christi erreicht; über ihm mufs der titulus, der jetzt fehlt, befestigt gewesen sein. Höchst beachtenswerth dünkt uns, dafs sich unter dem dicken, vielmaligen Anstriche aus allen Zeiten ringsum an den Kanten des Kreuzes noch in gleichen Abständen die Vertiefungen erkennen lassen, in welche ehemals Edelsteine zum Schmucke eingesetzt gewesen sind.

Wenn wir diese Eigenschaften mit unseren voraufgeschickten Angaben vergleichen, so kann unser Kruzifixus nur der vorromanischen, also karolingischen Zeit angehören. Hierfür ist vor allem die völlige Bekleidung durch jenen langen Aermelrock kennzeichnend. Bekleidete Kruzifixe kommen zwar noch im XI. Jahrhundert vor, z. B. in einem Manuskripte aus dem Stifte Niedermunster zu Regensburg jetzt in der Staatsbibliothek zu München, dieselben sind aber einestheils an der besseren Faltengebung und Haltung, anderentheils auch daran kenntlich, dafs der Heiland nicht mehr bartlos ist. Denn gerade diese jugendliche Bildung ist nach allem, was wir über die Kruzifixe der karolingischen Epoche wissen, für diese charakteristisch; sie ist eines der Ueberkommnisse antik-römischer Auffassung, die in Deutschland unter dem grofsen Karl noch einmal aufleben wollte. In romanischer Zeit ist Christus, wie gesagt, stets bärtig dargestellt worden. Für die Tage Karl's d. Gr. sprechen auch die im

[1] [Diesen dürften übrigens, insoweit sie aus romanischer Zeit stammen, ausnahmslos eigenthümlich (sehr weich und weiblich) behandelte Kruzifix-Bilder zu Grunde liegen. D. H.]

[2] [In dem Diözesan-Museum zu Munster befinden sich drei mit dem „Herrgottsrock" bekleidete Kruzifixe von Holz. Einer derselben zeigt ganz ausgesprochene frühgothische Formen. D. H.]

Digitized by Google

Ganzen noch recht unbeholfene Haltung und Faltengebung, sowie die rohe Durchbildung der Einzelheiten an Gesicht, Händen und Füfsen. Da hier keine Spur antiker Technik mehr nachwirkt, darf man vielleicht schliefsen, dafs der Verfertiger ein biederer Deutscher war, welcher, zwar befangen in der noch der Antike angehörigen Auffassung eines Kruzifixus, die Feinheit antiker Technik aber doch nicht kannte. Was schliefslich die Ausschmückung des Kreuzes selber durch Edelsteine anbelangt, so ist diese ebenfalls ein Ueberkommnifs der Zeit, in welcher man von den *cruces dissimulatae* zu den *cruces gemmatae* übergehen konnte, also des IV. Jahrhunderts. Wohl werden die Kreuze auch noch die romanische Epoche hindurch mit Edelsteinen geschmückt, aber ein hölzernes Kreuz in der Grofse des unserigen mit diesem Schmucke hat sich unseres Wissens nicht mehr erhalten.[1]

Könnten wir dadurch, dafs wir den archäologisch so werthvollen Kruzifixus zu Obernkirchen bekannt machen, veranlassen, dafs derselbe einem Museum einverleibt oder doch besser konservirt würde, so wäre unser Zweck erreicht.

Hannover. G. Schönermark.

[1] [Wohl aber finden sich an Antependien, Rahmen, Figuren, Büsten etc., die aus Holz gebildet sind, solche aus Bergkrystallen oder bunten Steinen resp. Glasflüssen bestehende Verzierungen bis in das XV. Jahrhundert. D. H.]

Kleinere Beiträge.

Der alte Sarkophag des heiligen Erzbischofs Engelbert im Kölner Dom.

In der Katharinakapelle des Kolner Doms war unter den Bänken auf einem grofsen Steine eine Inschrift angebracht, laut welcher der heil. Engelbert an dieser Stelle im Jahre 1368 begraben worden war und seine Reliquien im Jahre 1633 auf den Hochaltar übertragen wurden. (Anno 1368 s. Engelbertus de Marcka Archiepiscopus Coloniensis hic sepultus et anno 1633 7. Novembris ad summum Altare translatus est. Schon der Blick auf die über den Boden erhobenen Grabdenkmäler der Erzbischöfe Philipp von Heinsberg, Konrad von Hochstaden, Reinald von Dassel u. s. w. schlofs den Gedanken aus, die Reliquien jenes grofsen heiligen Erzbischofs seien an der Stelle jener Inschriftplatte einfach in der Erde beigesetzt gewesen. Wir haben auch den Bericht eines Zeitgenossen der Erhebung der Reliquien im Jahre 1622, welcher uns als Augenzeuge eine Beschreibung des früheren Sarkophages gibt. In den Noten zu seiner Ausgabe der von Caesarius von Heisterbach verfafsten Lebensbeschreibung unseres Heiligen Aegidius Gelenius, Vindex libertatis ecclesiasticae et Martyr s. Engelbertus Archiepiscopus Coloniensis .... Col. 1633 pag. 172 berichtet Gelenius, in der Mitte der genannten Kapelle, wo das Altarbild den heil. Engelbert gezeigt und an den Wänden seine Wunder gemalt gewesen, habe sich sein Grabdenkmal gegen drei Ellen (tres cubitos) über dem Boden erhoben und sei mit eisernen Gittern umgeben gewesen. Die Deckplatte habe in Uncialbuchstaben die Inschrift: BEATVS ENGELBERTVS ARCHIEPISCOPVS COLONIENSIS enthalten. Nachdem die eingegossenen Bänder gelöst waren, fand man einen Bleisarg, welcher mit zinnerner Löthung geschlossen und mit einer doppelten seidenen Schnur, an welcher das unverletzte Siegel des Doms hing, umgeben war. In diesem Bleisarg wurden die Reliquien, wie gleichfalls Gelenius Preciosa hierotheca duodecim unionibus Coloniensis historiae exornata, pag. 6, berichtet, in den Chor getragen und am 7. Novembet 1633 dieselben in den kostbaren Schrein transferirt, welchen der Erzbischof Ferdinand und das Domkapitel hatten anfertigen lassen. Auf diesem Schrein findet sich in drei der Reliefs, welche die am Grabe des heil. Engelbert geschehenen Wunder darstellen, dessen Grabdenkmal abgebildet, wie es oben beschrieben, ganz ähnlich dem Denkmal des Erzbischofs Gero in der Stephanuskapelle des Doms; auf der schönen Abbildung dieses Prachtschreins, welche diese Zeitschrift im II. Hefte brachte, ist das alte Grabdenkmal in dem ersten und zweiten Relief des Deckels deutlich zu erkennen. Auf den vier Ecken stehen Leuchter mit Kerzen; auf der dritten Abbildung, welche auf der entgegengesetzten Seite des Schreins sich befindet, steht ein Leuchter mit Kerze mitten auf dem Grabdenkmal. Eine Stiftung zur Unterhaltung eines

Digitized by Google

Südlicher Altarbaldachin-Teil von Klosterneuburg. Anfang XIV. Jahrhundert.

Digitized by Google

Digitized by Google

ewigen Lichtes an diesem Grabe machte Erzbischof Heinrich bereits 1229 (Ficker „Der heil. Engelbert", S. 358). Bei den jetzigen Beplattungsarbeiten in der Engelbertuskapelle wurde nun die oben erwähnte Inschriftplatte gehoben; bei dieser Gelegenheit zeigte sich, dafs diese Inschrift auf der Seite eines Steinsarkophages angebracht ist, dessen eine Schmalseite nicht erhalten ist. Derselbe mifst in seinem gegenwärtigen Zustande 1,22 m in der Länge, 0,47 m in der Breite und 0,57 m in der Höhe. Im Innern zeigt derselbe eine viereckige Vertiefung von 1,09 m Länge, 0,25 m Breite und 0,28 m Tiefe, also fast ganz dieselben Mafse, wie das Grabdenkmal des Erzbischofs Gero in der Stephanuskapelle des Doms. (Vgl. Köln. Volksztg. vom 22. März v. J. in dem Bericht über die Eröffnung dieses Grabdenkmals (von Schnütgen.) Die innere Vertiefung von 0,28 m Höhe und 0,25 m Breite ist zu eng, um einen ganzen Körper in sich zu bergen; aber da nach dem Berichte des Caesarius (Vita Engelberti lib. II cap. 9) vor der Beisetzung die Fleischtheile des heil. Martyrers von den Gebeinen getrennt und nur letztere im Dom beigesetzt wurden, so war der Raum in dem jetzt aufgefundenen Sarkophage grofs genug, um den Bleisarg mit den heiligen Gebeinen zu umschliefsen. Sonach scheint es nicht zweifelhaft, dafs wir in diesem neuen Funde den alten Steinsarkophag zu erkennen haben, welcher diese heiligen Ueberreste des grofsen Erzbischofs, der nach den Worten des römischen Martyrologs (zum 7. November) für die Vertheidigung der Freiheit der Kirche sein Leben dahin gab, wenigstens drei Jahrhunderte hindurch barg. Wir sagen wenigstens: denn vielleicht ist dieses ehrwürdige Denkmal und seine nahe Beziehung zu diesen Reliquien noch älter. Der heil. Engelbert hatte nämlich seine erste Ruhestätte im alten Dome, wo der päpstliche Kardinallegat Conrad von Porto ihn feierlich als Martyrer und Heiliger erklärte; am 26. Februar 1226 wurde er hier beigesetzt und zwar „in einem auf die würdigste Weise bereiteten Grabe in der Nähe des Mausoleums des edlen Erzbischofs und Herzogs Philippus, welches sich in der rechten Seite der Kirche gegenüber der östlichen Thüre befindet, in Gegenwart einer unzählbaren Menge von jedem Alter, Geschlecht und Stand" (Caes. Heisterbac., Vita s. Engelberti lib. II cap. 16). Nach obiger Inschrift fand die Uebertragung aus dem alten Dom in die Engelbertuskapelle des neuen Doms im Jahre 1368 statt. Es liegt nahe, anzunehmen, dafs bei dieser Uebertragung auch das Denkmal mit übertragen wurde, und der steinerne Sarkophag, welcher jetzt wieder aufgefunden wurde, seit der Beisetzung des heil. Engelbert den Bleisarg mit dessen Reliquien umschlossen hat.

Köln. Dr. A. Heuser.

Italienische Diptychon-Tafel von Elfenbein, Anfang XIV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel XVI).

Dieselbe hat eine Höhe von 33 cm, eine Breite von 12,5 cm. Sie ist in vier übereinandergeordnete Zonen geschieden, welche je durch vier schlanke spitzbogige Arkadenbögen mit eingespannten Nasen überfangen sind. Die oberste Arkadenreihe ist durch vier krabbenbesetzte mit durchbrochener Rosette verzierte Giebel bekrönt. Unter diesen vier Arkadenreihen sind je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes in höchst geschickter-Anordnung und Gruppirung angebracht, nämlich: Die Verhandlung mit Judas und die Gefangennehmung; die Geifselung und die Kreuztragung; die Kreuzabnahme und der Triumph der Religion; die Frauen am Grabe und ein betender Heiliger. Diese Darstellungen bieten nichts besonders Auffallendes und Aufsergewöhnliches, ausgenommen etwa den knieenden Stabbrecher und die dem Heilande zugewendete Figur der Kirche und abgewendete der Synagoge in der dritten Zone, sowie an letzter Stelle die Standfigur des mit Albe unb Röcklein bekleideten Heiligen, die vielleicht den Patron des Stifters darstellen soll.

Die Architektur ist sehr dünn und zart behandelt, mit Anklängen an die frühgothischen lombardischen Bauten. Die stark reliefirten, zum Theil vollrunden Figuren sind von schlanken Verhältnissen und im Ganzen mafsvollen und edlen Bewegungen. Einige derselben, wie die Schergen in der zweiten Zone, sind etwas übertrieben und verzerrt, einige andere etwas un-

Digitized by Google

behülflich in Haltung und Gewandung. Der Künstler ist offenbar guten Vorbildern gefolgt, aber mit grofsem Geschick und technischer Meisterschaft. — Auch die spärliche Anbringung von Farbe, auf welche die mittelalterlichen Bildschnitzer selbst bei dem edlen Material des Marmors und des Elfenbeins nicht leicht ganz verzichteten, hat der Künstler nicht unterlassen wollen. Freilich beruht, was unsere Tafel jetzt an Farbe aufweist, auf modernem viel zu starkem Auftrage. Dafs diesem aber dieselben, nur viel zarteren Töne zu Grunde liegen, beweist nicht nur an einzelnen Stellen der Augenschein, sondern auch der Umstand, dafs die Farbenvertheilung eine geregelte und systematische ist.

In der Architektur markirt Gold die Linien und die Ornamente (Kapitäle), abwechselnd Grün und Roth die Tiefen. Die Hintergründe der Figuren bleiben ungefärbt, diese selber auch in ihren Gewändern bis auf den schmalen Goldsaum und das matte Grün (in vereinzelten Fällen Roth) für das Futter. Wo die Beinkleider sichtbar sind, erscheinen sie vergoldet, geröthet oder gestreift. Augen und Mund sind schwarz resp. roth angedeutet. Haupt- und Barthaar bei allen Heiligenfiguren, einschl. des Engels, vergoldet, im Uebrigen schwarz gefärbt. Die Heiligenscheine sind beim Heilande und beim heil. Petrus roth, bei den andern Figuren grün aufgetragen, sämmtliche Attribute, Werkzeuge u. s. w. vergoldet.

In spärlicher konsequenter Verwendung und in mattem, fast durchscheinendem Auftrage ist die Polychromie sehr geeignet, selbst ganz kleines und feines Bildwerk zu heben. Soll hierbei einzelnen Gewändern noch ein besonderer Schmuck zu Theil werden, so empfiehlt sich ein zartes, sporadisch aufgetragenes Goldornament, wie es die spanischen Bildschnitzer liebten und auch die italienischen nicht ganz verschmähten. — Auf Italien als auf die Heimath, auf den Beginn des XIV. Jahrhunderts als auf die Entstehungszeit unserer Tafel weisen die Formen der Architektur, wie Ausdruck und Haltung der Figuren hin, welche, im Unterschiede von den gleichzeitigen französischen und deutschen Skulpturen, noch mancherlei Anklänge an die Antike bewahren.

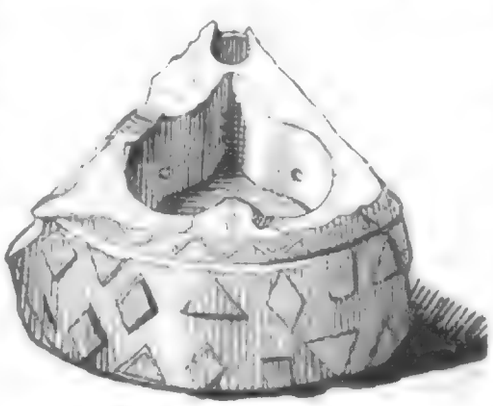
Aehnliche Elfenbeintafeln haben sich in ziemlich erheblicher Anzahl erhalten, namentlich in französischen und englischen Sammlungen (vergl. L. Labarte, Histoire des arts industriels II edit. I, 123 ff., wo Tafel XVIII ein nahe verwandtes Exemplar abgebildet ist). — Unsere Tafel ist auf der Londoner Auktion der Kunstsammlung Fountaine in die des Professors C. Hermann übergegangen und bei Gelegenheit der Versteigerung der letzteren durch die Herren H. Lempertz Söhne zu Köln im Mai dieses Jahres, photographisch aufgenommen worden, um an dieser Stelle veröffentlicht zu werden.

Schnütgen.

Fragment eines altchristlichen (?) Thongefäfses.

Mit Abbildungen.

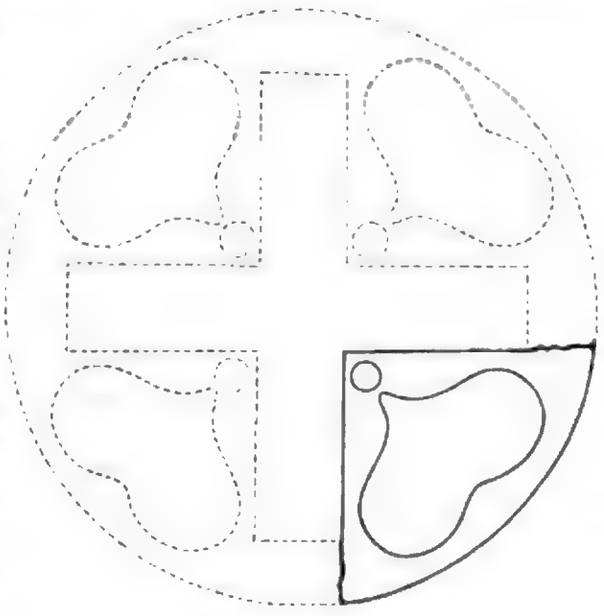
Dieses sonderbare (vor Kurzem bei Ausschachtungsarbeiten unweit Kassel aufgefundene, jetzt im Privatbesitz befindliche) Gefäfs ist sowohl als Bruchstück, wie in durch Punkte ergänzter Form hier abgebildet. Als ersteres stellt es einen Kreisausschnitt dar von 6 cm Höhe und 11 cm Schenkellänge. An den Schenkeln ist die glatte Fläche 4,3 cm hoch, 7,9 cm lang, das Uebrige gewaltsam verursachte Bruchfläche. Die Wiederherstellung derselben ergibt ein kreisrundes Gefäfs von circa 26 cm Durchmesser mit neun 4 bis 5 cm tiefen Versenkungen. Von diesen bildet die gröfste ein griechisches Kreuz, die kleinste das in den vier Ecken befindliche runde Loch, an welches sich je eine gröfsere herzförmige Vertiefung anschliefst.



Wird nach dem Alter dieses Behälters, zu dem mir kein Seitenstück bekannt ist, gefragt, so bietet der aufsergewöhnlich starke Grad der Abnutzung und des Verschleifses nur einen sehr entfernten, das Material und dessen Behandlung einen näheren, die Verzierungsart wohl den

Digitized by Google

nächsten Anhaltspunkt. Diese in Dreiecken, Rechtecken und Rauten bestehend, die durch rohes, sorgloses Wegschneiden des Mantelgrundes gewonnen sind, sollen offenbar Steinschmuck nachahmen und erinnern an die flachen Edelstein- resp. Glasfluſs-Verzierungen an fränkischen Schmucksachen. Da das eingeschnittene Zickzack-Ornament des etwas zurücktretenden Randes in denselben Formenkreis paſst und das blaſsrothe Thonmaterial als ein Nachklang der römischen terra sigillata erscheint, so liegt es am nächsten, an ein fränkisches Erzeugniſs zu denken, worauf auch die herzförmigen Versenkungen einigermaſsen hinweisen dürften.



Wird die Frage nach der Gebrauchsbestimmung erhoben, so mögen drei verschiedene Beobachtungen resp. Eigenschaften zu ihrer Lösung herangezogen werden. Daſs dieser Behälter zur Aufbewahrung einer dünnen, nicht fettigen Flüssigkeit gedient und sehr lange gedient hat, zeigen die deutlichsten Spuren, daſs es nicht verschiedene Flüssigkeiten waren, welche die einzelnen Oeffnungen aufnehmen sollten, beweist der Umstand, daſs letztere durch ganz kleine Wanddurchbrechungen miteinander in Verbindung stehen resp. standen, daſs endlich der Zweck ein sakraler, läſst die Kreuzform vermuthen, welche das Ganze beherrscht sowie das in dem Herzsattel eingeritzte kleine Kreuz. Diese verschiedenen Gesichtspunkte drängen zu dem Schlusse, daſs es sich um einen in Deutschland entstandenen altchristlichen Weihwasserbehälter handelt, der auf eine Unterlage (vielleicht Säule) zu stellen war und durch einen flachen Deckel (etwa von Metall) geschlossen werden konnte.

Sollte sich aus unserm Leserkreise zu diesem eigenthümlichen Gefäſse eine Analogie ergeben, so würde der Hinweis darauf mit besonderm Danke entgegengenommen werden. Schnütgen.

Die Kirche zu Bant bei Wilhelmshaven.

Im Beginne des 16. Jahrhunderts wurde das ehemals im Westen der jetzigen Hafenanlagen von Wilhelmshaven belegene Dorf Bant von den Fluthen der Nordsee verschlungen. Noch jetzt sind die breiten Fundamente der Kirche vorhanden. Dieselben wieder offen zu legen und durch entsprechende bauliche Maſsnahmen zu ergänzen, ist das dankenswerthe Ziel, welches sich der Verschönerungsverein von Wilhelmshaven gesetzt hat. Mit den Arbeiten ist bereits begonnen und der groſste Theil der Grundmauern schon dem Auge sichtbar. Dieselben gehören, wie der ‚W. M.' berichtet, einer rein romanischen Kirche an, welche an der Ostseite mit einer halbkreisförmigen Apsis versehen war. Das Material besteht aus Ziegelsteinen, untermischt mit Bruchstücken erratischer Blöcke. Die Ziegel sind um etwa ein Drittel höher und länger als die gegenwärtig gebräuchlichen und von groſser Festigkeit. Zur Erhaltung der Ruine sollen Ziegel des gleichen Formates zur Verwendung kommen, wie solche dort noch immer gebrannt werden. Das dem Meere zum Opfer gefallene Gotteshaus, die Mutterkirche des alten Rüstringen's, des Gebietes zwischen Ostfriesland und der Jade (caput et mater Rustringiae, heiſst sie in den Urkunden), war nur von ganz bescheidenem Umfang: aus ihr soll der spätromanische Taufstein stammen, welcher sich gegenwärtig in der evangelischen Kirche des Nachbardorfes Neuende befindet; das auf einem reichgegliederten Fuſse sich erhebende Becken ist in der Halbkugelform gestaltet und mit edlem Blattornament geschmückt. e.

Digitized by Google

Reinigung alter Farbenfenster.

Eine Anfrage in Nr. 23 der „Deutschen Bauzeitung" betreffend Reinigung alter, blind gewordener Glasmalereien hat in Nr. 48, 62 und 64 desselben Blattes zu Erörterungen Veranlassung gegeben, welche zwar ohne abschliefsendes Ergebnifs geblieben sind, in Anbetracht ihres praktischen Interesses aber auch in dieser Zeitschrift mitgetheilt zu werden wohl verdienen. Als es sich im Jahre 1847 bei der Restauration der Cisterzienser-Abteikirche zu Altenberg, des sogen. bergischen Domes darum handelte, die figürlichen Darstellungen der Fenster, welche aufserordentlich verstaubt und erblindet waren, zu reinigen, kam nach vergeblichen Versuchen mancher Art der bauleitende Architekt (der jetzige Geh. Oberbaurath a. D. Grund) auf folgendes Mittel: Die Fenster wurden in einzelne Theile zerlegt, sorgfältig in durchlöcherte Holzkästen derart eingespannt, dafs zwischen dem eigentlichen Glase und dem Boden bezw. dem Deckel des Kastens ein geringer Zwischenraum blieb und dann wurden die Kästen in den bei der Kirche vorbeiführenden Dhun-Flufs versenkt, ein kleines Gebirgswasser, das im Sommer aufserordentlich klar ist, dabei ein starkes Gefälle hat. Als nach einigen Wochen die Kästen aus dem Wasser genommen wurden, fanden sich die Scheiben vollkommen rein, und es wurden dann in dieser Weise sämmtliche Fenster behandelt, bei denen es nothwendig erschien.

Bei der im Jahre 1857—67 vorgenommenen Restauration des Domes von Xanten versuchte der Architekt (der jetzige Postbaurath Cuno zu Frankfurt a. M.) auf demselben Wege zum Ziele zu kommen: jedoch ohne Erfolg. Die in das stark strömende Unterwasser einer rückschlächtigen Mühle gelegten Glasscheiben waren nach einigen Wochen zwar äufserlich gesäubert, aber die Kruste welche sich im Laufe der Jahrhunderte durch Staub, wohl auch durch chemische Veränderungen gebildet hatte, war völlig unberührt geblieben.

Der Glasmaler Chr. Rings zu Köln machte darauf folgenden Versuch. Er reinigte die Scheiben zunächst mit schwarzer (grüner) Seife, holte dann die beschädigten (gemalten) Umrisse der Bilder nach und brannte die betreffenden Scheiben noch einmal, die weichliche Kruste, die sich hierbei auf der Oberfläche bildete, wurde einfach abgeschabt. Der Eindruck der so behandelten Scheiben war ein wenig befriedigender; dieselben sahen gelblich und trüb aus.

Ein günstigeres Ergebnifs lieferte das Verfahren, dessen sich der inzwischen verstorbene Glasmaler Tinnefeld in Xanten bediente. Derselbe legte die Scheiben zunächst mehrere Tage in eine Lösung von chlorsaurer Soda, dann in stark verdünnte Salzsäure ein; war hiermit noch keine genügende Reinigung erzielt, so wurde das Glas noch einer Behandlung mit einer Mischung von ungelöschtem Kalk und schwarzer Seife unterworfen und sodann in kaltem Wasser nachgespult. Soweit das gegenwärtige Aussehen der so gereinigten Scheiben einen Schlufs zuläfst, scheint sich das Verfahren bewährt zu haben.

In allen Fällen, so lautet endlich ein ferneres ebenfalls auf praktische Erfahrungen sich stützendes Urtheil, ist der erste Versuch der Reinigung mit schwarzer Seife und Aetzkalk das sicherste und beste Verfahren. Dann kann man mit Hulfe einer Lupe sehr leicht erkennen, ob die zurückgebliebenen Trübungen in der Masse des Glases selbst und der Schmelzfarben liegen, oder in mineralischen Staubanflügen. Letztere sind — unter Umständen — durch sachverständige Behandlung mit verdünnten Säuren zu entfernen. Damit mufs man jedoch sehr vorsichtig sein; denn der Schmelz fast aller alten Glasgemälde ist von feinen Haarrissen durchzogen, in welche die Säuren eindringen und die farbende Metallbasis angreifen. Der Behandlung mit Säuren mufs alsdann ein sorgfältiges Auswaschen mit Ammoniakwasser nachfolgen. Wenn die Untersuchung mit einer starken Lupe ergibt, dafs eine wirkliche Verwitterung des Glases Ursache der Trübung ist, so möge man alle Versuche, diese Trübung zu beseitigen, aufgeben. Eine klare Platte wird man dann auch durch Aufbrennen in der Muffel nicht erreichen.

Bei der Verschiedenartigkeit in der chemischen Zusammensetzung der Glastafeln wie der Schmelzfarben wird es wohl kein allgemeines Rezept für die Reinigung alter Glasmalereien geben. Die „Deutsche Bauzeitung" warnt unter diesen Umständen mit Recht davor, den kostbaren Schatz alter Glasgemälde ohne Weiteres den Händen eines sogen. „Praktikers" zur Reinigung zu übergeben: auch darin darf man ihr beistimmen, wenn sie die Angelegenheit für bedeutsam genug hält, um Seitens der Staatsbehörden bezw. gewerblich-wissenschaftlicher Vereine zum Gegenstand eines Preis-Ausschreibens gemacht zu werden. E.

Künstler aus der Klosterzelle im Mainzer Karmeliterkloster.

Der Karmelitermönch Frater Johannes Fabri, gen. Carnificis, fertigt Psalterien, wahre Prachtwerke der Kalligraphie, mit Scenen aus der Thierfabel geschmückt, für seinen Konvent 1420. Die Pergamentcodices befinden sich nun im Dome zu Mainz. Vgl. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Jahrg. 2, S. 59; F. Schneider, in Laib und Schwarz, Kirchenschmuck, 1866, Heft 5, S. 49.

Der Bruder Nikolaus Sublin, vollendet auf Mariä Verkündigung 1436, ein jetzt verschwundenes Gemälde für den Hochaltar der dreischiffigen Pfarrkirche zu Gabsheim (Dalbergisch, in Rheinhessen. Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bisthümer, S. 75.

In einer südlichen Seitenkapelle des Mainzer Doms hangt ein 2,83 m langer, 1,57 m hoher Klappschrank, dessen Mittelstück die hh. Dreifaltigkeit in Verbindung mit Mariä Krönung in Flachrelief darstellt, während auf die Flügel die Apostelschaar vertheilt ist; die Aufsenseiten der Flugel zeigen sieben Passionsscenen nebst der Auferstehung. Wir lesen daselbst: Orate pro fratre Diethero moguntino sacre pagine professore priore et fratre huius conventus anno 1517. Nur vermuthungsweise darf man die Anfertigung des Schreines dem Konvente zuschreiben, doch die Veranlassung rührt von dem Karmeliterprior Diether her, welcher gewöhnlich Dietherus de Moguntia genannt, zu den Leuchten seines Ordens gehörte. Ein Kölner Ordenskapitel bestimmte ihn auf Ansuchen der Mainzer Hochschule und des Konvents daselbst, auf gedachter Schule die Bibel zu lesen. Schunck, Beytr. II, 503. Das Refektor zu Mainz liefs er zu einer Art Aula umgestalten und so sinnig mit Gemälden verzieren, dafs die Professoren der Hochschule diesen Festsaal für den geeignetsten zur Ertheilung der akademischen Grade hielten. Joannis, rer. mog. II, 841 § 7 und 9. Diether, von dem man einen Kommentar zu den Sentenzen und Reden an die akademische Jugend zu Köln kennt, starb 1519 und liegt in der Karmeliterkirche zu Mainz vor dem Hochaltar begraben. Schneider, Ordensbauten in Mainz, S. 21. Falk.

Ilbenstadt in Oberhessen. Prämonstratenser.

Im Jahre 1374 hatten die Burgmannen der kaiserlichen Burg im nahen Friedberg eine Fehde glücklich bestanden; zum Danke dafür schenkten sie der Burgkirche drei beste Pferde, ebenso die Burgfrauen eines; zu dem Erlöse daraus legten sie sechs Gulden und kauften 1375 das grofse Gemälde zu Ehren des Allmächtigen, das war gemalt von Johann, genannt Wölflin dem Maler, Prämonstratenserordens zu Ilbenstadt. Das Gemälde kostete 70 Gulden. Dieffenbach, Gesch. von Friedberg, S. 64.

1414 liefs man in der kaiserlichen Burg zu Friedberg die Uhrglocke von 4 Ctr. 18 Pfd. zu 10 Gulden giefsen, nachdem eine fruhere zu grofs ausgefallen war. Das Werk zu den Uhren kostete 31 Gulden und wurde verfertigt von Bruder Wernher zu Ilbenstadt. Vergl. Dieffenbach, S. 64.

1384 lafst Lucia von Erbstade für sich und ihren verstorbenen Mann zum Seelgeräth ein Missale schreiben für das Kloster Naumburg in der Wetterau durch Peter Schenkinberger von Frankfurt, damals Geistlichen in Ilbenstadt. Vgl. Bernhard, Antiqq. Naumb., p. 76.

Falk.

Bücherschau.

Die Bibel, das ist die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach Dr. Martin Luthers Uebersetzung. Mit Bildern der Meister christlicher Kunst. Herausgegeben von Rudolf Pfleiderer, Diaconus am Münster zu Ulm. Mit Text und Vollbildern in Holzschnitt und Autotypie. Süddeutsches Verlags-Institut in Stuttgart, 1888. In Lieferungen à 50 Pfg.

Das Versprechen „eine Bilderbibel zu schaffen, in welcher das Beste aller Zeiten zur möglichst vollständigen Darstellung aller wesentlichen biblischen Vorgänge und Persönlichkeiten vereint erscheine, zugleich aber die Einheit des Geistes gewahrt bleibe", ist vortrefflich, ebenso dankenswerth die Zusage, „ganz weltlich gedachte, effekthaschende, oder beliebig zusammengewürfelte Bilder zum heiligen Text" fernzuhalten. Druck und Illustrationen der vorliegenden ersten Lieferung sind sehr gut, doch verdient die bei Darstellung der Geschichte der Stammeltern viel zu wenig verhüllte Nacktheit ernsten Tadel, weil es sich ja um Illustrationen handelt, die auch der Jugend in die Hand gegeben werden sollen. Das Begleitwort sagt,

Digitized by Google

dafs diese Bilderbibel „dem deutschen Hause und Volke" dargeboten werde. Da aber der „Luthertext" und die „Fufsnoten der Halle'schen Probebibel, welche ja den künftigen deutschen revidierten Luthertext markirt", beigegeben werden, ist das Werk für den katholischen Theil des deutschen Volkes natürlich unbrauchbar.

Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg in Sachsen, erläutert von Richard Freiherr von Mansberg mit sieben Lichtdrucktafeln nach Original-Aufnahmen. IX und 80 Seiten. gr. 4°. Dresden, W. Hoffmann. 1888. Preis 15 Mark.

Zum Lobe des schönen Buches kann man nichts Besseres sagen, als dafs es in Ausstattung und Inhalt seines Gegenstandes würdig erscheint, und das ist viel, weil ja die goldene Pforte als eines der schönsten Kunstwerke des deutschen Vaterlandes gilt. Der Verfasser sucht die Erklärung der schon oft, leider nicht glücklich erläuterten Bildwerke der Pforte vorzüglich durch Zurückgehen auf drei deutsche Dichtungen zu ermitteln, die ungefähr zur Zeit ihrer Entstehung verbreitet waren, Werner's Marienleben, Walther's von der Vogelweide Lieder und Conrad's von Würzburg goldene Schmiede. An der Hand dieser Meisterwerke gelangt er nicht nur zu einer überraschend klaren Lösung vieler Räthsel, deren sich so manche beim Studium der Bildwerke jenes Kirchenportals darbieten, sondern auch zu einer so warmen und ansprechenden Vortragsweise, dafs seine Arbeit zu einem Buche wird, das Herz und Gemüth ebenso anregt, als es den Verstand befriedigt. Die acht grofsen, in den Pfeilernischen der Portalwange stehenden Statuen, von denen je zwei gegenüberstehende sich entsprechen, deutet er als Daniel und Aaron, als Königin von Saba und Davids königliche Gemahlin Bethsabe, David und Salomon, Johannes den Täufer und Nahum. Vielleicht wird man in der zweiten Königin eher Abigail zu erkennen haben, einmal weil auch diese als Vorbild Maria's genannt wird, dann weil die unter ihren Füfsen ausgemeifselten Trauben an die Geschenke erinnern, welche sie nach 1. Könige 25, 18 dem David anbot.

Versinnbilden diese acht Statuen die Verheifsung des durch Maria erschienenen Heiles, dann bietet das Tympanon die Erscheinung des Heiles in der Darstellung der Epiphanie. Die letzte Frucht des Heiles findet der Verfasser in den vier Archivolten, worin nach seiner Erklärung Engel, Apostel, Propheten und Martyrer die von ihrem Sohne gekrönte Gottesmutter loben. Wir möchten lieber die Gesammtheit der in diesen vier Reihen ausgemeifselten Figuren als eine Darstellung des Gerichts auslegen, also in den vierzehn in der zweiten und dritten Archivolte auf Thronen sitzenden mit Nimbus versehenen Gestalten nach Lukas 22, 30 Apostel und Evangelisten erblicken. Propheten werden in der mittelalterlichen Kunst ohne Nimbus gebildet und fanden bei diesem Portal, wie erwähnt, an den Portalwangen Platz. Die in der äufsersten Archivolte aus ihren Gräbern erstehenden, nackten Gestalten, ohne Nimbus wären dann nicht Martyrer, sondern Auserwählte, und würden den beiden Personen zugesellt werden müssen, welche der im Scheitel schwebende Engel mit seinen Händen ergreift, um sie vor den Heiland zu bringen, der, weil ihm der Vater alles Gericht übertrug, sie zugleich mit seiner Mutter nach Ausweis des Buches des Lebens krönen will. Die kleine Figur, die ein Engel Gott dem Vater bringt, durfte an Weisheit 3. 1 erinnern: „Der Gerechten Seelen sind in der Hand Gottes und nicht wird sie berühren die Qual des Todes." Man sieht, dafs eine endgültige Entscheidung über den Sinn dieser inhaltreichen Portalskulpturen schwer zu erreichen ist. Freiherr von Mansberg hat aber ihr Verständnifs wesentlich gefördert und, was wir noch höher anschlagen, durch seine kräftigen, begeisterten Worte weitern Kreisen den Weg gezeigt, der aus der „beklagenswerthen Einseitigkeit" herausführt, welche die edle Kunst verurtheilt, „nichts Anderes mehr (zu zeigen), als den ganzen Jammer theoretischer und praktischer Verthierung des Menschen, die trivialste Mühsal des Daseins oder die Langweiligkeit des stets materieller sich zuspitzenden täglichen Lebens". Neue Lebenskraft erwartet er für die deutsche Kunst mit Recht nur vom Eingehen in die Vorbilder ihrer christlich-germanischen Vergangenheit. Wer seine Arbeit liest, wird an sich selbst erfahren, wie wahr die goldenen Worte des Verfassers sind: „Die kulturhistorische Vertiefung in die poetische Heroenzeit unseres Volkes zahlt gern und mit wucherischen Zinsen die auf sie verwendete Mühe zurück."

Steph. Beissel, S. J.

Von dem Sp. 117 besprochenen Thurmbuch sind jetzt die 3. und 4. Lieferung erschienen. Auffassung und Ausführung der dargestellten Bauten verdienen gleiches Lob wie die der vorhergehenden Lieferungen. Es wäre indessen wünschenswerth, dafs die Renaissance- und Barokformen nicht mit denen des Mittelalters auf gleiche Stufe gestellt würden, zumal es sich dabei doch sehr häufig nur um die den gothischen Bauten aufgezwungenen Helme handelt, und diese haben für unsere Zeit ein nur untergeordnetes Interesse. Auch möchten wir wünschen, dafs nicht so viele, schon in anderen Werken publizirte Zeichnungen reproduzirt würden (in den beiden vorliegenden Lieferungen ist annähernd die Hälfte der Zeichnungen anderen Werken entnommen). Es fehlt uns wahrlich nicht an Bauwerken, die durch Konstruktion und Formenreichthum sich auszeichnen, ohne bisher in weiteren Kreisen bekannt zu sein. Vor allen möchten wir den Backsteinbauten eine Stelle im Thurmbuche angewiesen sehen. L. von Fisenne.

Die Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke (vergl. Sp. 86)

ist bereits bis zur 7. Lieferung gediehen, in der die romanische Kunst ihren Abschlufs findet und „die frühgothische Baukunst" (VII. Kapitel) behandelt zu werden beginnt. Die Klarheit und Anschaulichkeit, mit welcher der Verfasser die Entwickelung der Baukunst wie der Bildnerei und Malerei in der früh- und spätromanischen Epoche darlegt, in knappem Ueberblicke, aber doch verhältnifsmäfsig vollständig und gründlich, ist sehr geeignet, über diese so bedeutungsvolle Kunst-Periode ohne allzu grofse Anstrengungen, solide Kenntnisse zu verschaffen, und die zahlreichen meistens guten Illustrationen erleichtern das Studium sehr wesentlich.

G.

Abhandlungen.

Romanische Pfarrkirche zu Brenken.

Mit Abbildungen.

Die Pfarrkirche ad St. Kilianum zu Brenken, Diöcese Paderborn, gehört zu der Art der romanischen Pfeilerbasiliken mit einfachem Kreuzgewölbe und ist nach Lubke („Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" S. 90) „wegen ihrer ursprünglichen Reinheit als Muster dieser Art zu betrachten".

Auf die Darlegung der Geschichte der Kirche müssen wir des Raumes wegen verzichten und können es auch, da das Material doch ziemlich dünn gesäet ist. Die Kirche spricht in ihrer Struktur selbst für ihr Alter.

Bei der Beschreibung des Baues müssen wir Thurm und Kirchenbau trennen. Ersterer ist älter und stammt aus der Zeit, wo die Säulenbasen noch kein Eckblatt aufzuweisen hatten. Er dürfte aus derselben Zeit mit dem in Heft 7 dies. Zeitschr. beschriebenen Taufstein stammen, welch' letzterer auch sein Bild aufzuweisen hat.

In gradlinigem äufseren Mauerwerk erhebt sich der Thurmunterbau bis zu einer Höhe von 27,40 *m*. Der Thurmhelm, eine niedrige Pyramide, hat als Mafs 12,50 *m*. Letztere ist merkwürdig, weil ihre Form als Wahrzeichen der Dorfkirchen im Paderborner Lande gelten kann.

Das Mauerwerk des Thurmes ist ohne Gliederung, nur belebt durch vier Reihen zierlicher Doppelfenster mit einer altromanischen Mittelsäule mit primitivem Würfelkapitäl.

Merkwürdig ist, dafs diese Säulen in der Glockenstube, dem obersten Geschofs, bis auf eine, im Jahre 1873 haben erneuert werden müssen, weil sie durch Abschleifen zu schwach geworden waren. Die noch übrig gebliebene ist auch bedeutend abgeschliffen, was wohl nur durch den Umstand erklärt werden kann, dafs die obersten Etagen der alten Thurme zu Wachtstuben benutzt wurden, und die Sandsteinsäulen als Schleifsteine für die Waffen dienten.

Die Mauerstärke des Thurmes verjüngt sich im Innern von 1,90 *m* auf 1,00 *m* in fünf Absätzen.

Die untere Etage ist kreuzweise eingewölbt in einer Stichhöhe von 6 *m*. Die Grathlinien treten unmerklich aus dem Kreuzgewölbe hervor, verlängern sich aber merkwürdigerweise in einem 10 *cm* starken Eckvorsprung bis zum Fufsboden.

Das Eingangsportal, ohne Gliederung im Gewände, hat einen einfachen Rundbogen mit glattem Tympanon.

Diesem gegenüber öffnet sich die Thurmhalle nach der Kirche in einem Gurtbogen, welcher aber, später vermauert, jetzt nur eine kleine Thür zur Kirche hat, die nicht einmal in der Längenachse liegt. Das Kampfergesims dieses Gurtbogens ist theilweise noch sichtbar und hat dieselbe Abmessung und Form, wie das in Heft 6 dieser Zeitschrift vorgeführte aus der Kapelle zu Gielsdorf. (Fig. 13.

Mit letzterer dürfte der Thurm nach dem Urtheil der Archäologen auch gleiches Alter haben.

Die Seiten des Thurm-Erdgeschosses sind im Innern durch Blendarkaden belebt, deren Säule [Fig 8[a] und 8[b] (Profil)] den primitiven romanischen Charakter mit attischer Basis und einfachem Würfelkapitäl zeigt. Der Schaft hat eine Verjungung von 30 zu 26 *cm* aufzuweisen, auch ein Zeichen hohen Alters.

Dafs der Thurm älter ist wie die Kirche, ist oben gesagt, und finden sich am Thurme selbst hierfür auch noch Beweise.

An der Nordseite desselben stehen an dem Kirchenwinkel noch Reste eines alten Treppenthurmes, welcher in das jetzige Kirchenmauerwerk eingezogen resp. zum gröfsten Theil abgebrochen ist.

Ueber dem Thurmgewölbe findet sich in der Mauerstärke noch der Austritt dieses Anbaues mit den obersten sechs Stufen, welche aber vor der jetzigen Kirchenmauer auslaufen.

An der südlichen Aufsenwand des Thurmes findet sich noch ein Rest alten Mauerwerkes, welches in den Thurm eingebunden ist, mit der Kirche aber keine Verbindung hat, jedenfalls der Maueransatz der alten Kirche.

Von letzterer findet sich unter der jetzigen Chorabsis auch noch ein Fundament mit weiterem Rhadius, an welches sich unter rechtem Winkel altes Fundamentmauerwerk direkt nach Art der alten Basiliken anschliefst.

Die jetzt dem Thurme angefügte Kirche ist glücklicherweise auch noch aus gut romanischer Zeit. Lübke versetzt ihren Bau (l. c. S. 92) ins XII. Jahrhundert und nach meiner Ansicht mit vollem Rechte. Prof. Dr. Nordhoff-Münster nennt sie eine „Frühprobe der Soester Bauschule".

Der Grundrifs der Kirche ist der eines lateinischen Kreuzes. Der Langbalken desselben wird aus zwei Gewölbequadraten im Langschiff, Vierungsquadrat und Chorgewölbe gebildet; an die Vierung schliefsen sich die Kreuzarme. Die beiden Gewolbequadrate des Langschiffes werden flankirt von je vier Quadraten der Seitenschiffe; welch' letztere merkwurdigerweise sich zum Mittelraume verhalten wie 1:3, während sonst das Verhältnifs 1:2 doch vorherrschend ist.

Der Grundrifs zeichnet sich aus durch die bei alten Bauten ungewohnte Genauigkeit. Die einzelnen Gewölbequadrate differiren ja wohl etwas unter sich; nimmt man aber die Mittelaxen der trennenden Glieder hinzu, dann ergeben sich kaum merkliche Differenzen. Die Arkadenbogen unterscheiden sich in ihren Abständen nur um einige Centimeter — und auch das nur in einigen Abständen — die Grundrisse der beiden Kreuzschiffe aber stimmen auffallend bis auf den Centimeter.

Die beiden Kreuzschiffe und das Chorquadrat haben Absiden und gleicht hierin die hiesige Kirche den übrigen noch erhaltenen Kilianskirchen der Diöcese, nämlich der zu Lügde (Fig. 7) und der jetzt allerdings verbauten zu Höxter, deren Grundrifs aber noch gut zu erkennen ist.

Der Grundrifs der Brenker Kirche ist deshalb bemerkenswerth, weil die übrigen alten Bauten des Paderborner Landes ohne Kreuzschiffe graden Abschlufs haben z. B. Hörste, Boke, Verne und Delbrück.

Ebenso regelmäfsig, wie der Grundrifs, ist auch der Aufbau unserer Kirche. Getragen von kräftigen Gurtbogen aus Sandstein mit ganz gleichmäfsigem Steinschnitt, erheben sich sämmtliche Hochgewölbe der Kirche zu einer Stichhöhe von 9,75 *m* vom Boden aus, so dafs dieses Mafs mit den Axenlinien der Pfeiler nahezu ein Quadrat bildet, nämlich 9,54:9,75 *m*. Die 21 *cm* Differenz sind jedenfalls der nicht mafsgebenden jetzigen Bodenlage zuzuschreiben.

Von den Seitenschiffen ist der Mittelbau durch Arkadenbogen, welche auf Pfeilern ruhen, getrennt.

Die Gewölbe des Mittelbaues sind Kreuzgewölbe von 40 *cm* Stichhöhe gegen den Schildbogen und sind dieselben durch kräftige Gurten von einander getrennt. Nur im Mittelschiff haben wir Quergurten, während die Kreuzarme auch Längsgurten aufzuweisen haben. Im Chorgewölbe sind die Längsgurten durch Verminderung der Schildwände über dem Arkadengesims hergestellt.

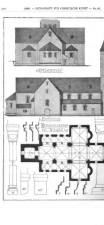
Die Gewölbe der Seitenschiffe haben keine Gurten und auch keine Stichhöhe, so dafs sie, wie in der 1017 erbauten Bartholomäuskapelle zu Paderborn, durch Einschiebung von Stichkappen in ein regelrechtes Tonnengewölbe gebildet sind. Die Seitengewölbe ruhen auf Konsolen, deren Form in Fig. 16[a] und [b] gegeben ist. Die Gewölbeanfänge sind nahe 60 *cm* gestelzt.

Jedem Gewölbequadrat entspricht im Hochbau wie im Seitenschiff ein Fenster von 0,85 : 1,80 *m* Dimension. Merkwurdig ist, dafs im Aeufsern hinter dem Gurtbogen des Kirchenschiffes auch ein Fensterbogen angeordnet ist, natürlich als Blende.

Die Chorabsis hat drei jetzt vermauerte Fenster, die Absiden der Kreuzarme je eins. Die Fenster des Chores sind aber so niedrig vom Chorboden (2,30 *m*) angebracht, dafs nur ein ganz niedriger romanischer Altar sie zur Geltung kommen lassen kann.

An Details hat die Kirche wenig Merkwürdiges. Das über den Arkaden durch die ganze Kirche sich hinziehende Gesims hat das Profil Fig. 14 und 15. Im Chor einfache Platte mit Schräge, in der Kirche Platte, Wulst und Unterschneidung. Auffallend ist, dafs die vorspringenden Pfeiler im Mittelschiff von den Gesimsen nicht umkröpft sind; letztere laufen an den Pfeilervorsprüngen todt, um in den Gurtbögen wieder als Kämpfergesimse zu erscheinen. Auch in den Arkadenbogen finden wir dasselbe Profil als Kämpfergesims verwendet. Sockelgesimse hat die Kirche nur im Aeufsern der Chorabsis (Fig. 9), dann am nördlichen Seitenschiff (Fig. 10) und am Thurm (Fig. 11). Im Innern des nördlichen Seitenschiffes finden wir an den tragenden Gliedern auch noch ein Sockelprofil (Fig. 12).

An der Chorabsis finden sich auch Säulen (Fig. 17), deren nördliche an ihrem Sockel das



einzige primitive Eckblatt in der ganzen Kirche aufzuweisen hat. An den Kreuzarmabsiden sind auch Ecken zur Aufnahme von Säulen ausgespaart; letzere fehlen aber.

Die für 1100 Besucher Raum gewahrende Kirche hat fünf Ausgange, zwei in den Kreuzarmen, zwei in den westlichen Gewolbejochen der Seitenschiffe und einen durch den Thurm.

Die Seitenschiffe, Kreuzarme und Chor sind nachweislich bis 1720 zu Begräbnifsstätten benutzt. Im nördlichen Kreuzarme ruhen die Vorfahren der Freiherrlich v. Brenken'schen Familie. Ich erwähne dieses, weil in dem Kreuzarm ein sehr hübsches Epitaphium aus Sandstein in edlen Renaissance-Formen allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Das Chor war früher auch bemalt, und zwar in doppelter Malerei übereinander, in romanischer und gothischer. Die letztere ist in neuerer Zeit leider „renoviert". Die Restauration ist total verunglückt und, was das Schlimmste ist, der „Meister" hat die alte Malerei erst gründlich beseitigt, so dafs auch die tiefer liegende romanische Malerei zu Schanden gemacht ist.

An alten Inventarstucken hat die Kirche aufser dem in Heft 7 beschriebenen Taufstein nur noch ein schmuckloses Sakramentshäuschen aus der gothischen Periode. Der Thurm hat allerdings auch noch einen alten Glockengufs von 1455, sonst ist aber Alles im Anfange des Jahrhunderts sorgfaltigst beseitigt. Leider ist das alte schöne Bauwerk im Aeufsern vernachläfsigt, nicht minder im Innern — so Gott will, soll diesem Uebelstand aber abgeholfen werden!

Brenken. J. Pieper, Pfarrer.

Kaselkreuz nebst Stolen resp. Stäben in Applikationsstickerei.

Mit Abbildung.

Die Liebe zur Verzierung des Gotteshauses ist allerorts in erfreulicher Zunahme begriffen, bei Geistlichen und Laien, bei Kunstlern und Dilettanten. Unter den letzteren stellt besonders das fromme Frauengeschlecht seine Mittel und seine Kräfte in den Dienst des Heiligthums. Dieses zu schmucken mit Decken, Behangen, Teppichen, Fahnen, für die heiligen Funktionen die Gewänder zu bereiten, betrachtet es als ein Ehrenrecht, als eine erhabene Pflicht. Ueberall bilden sich Paramentenvereine, die von der ersten und dringlichsten Aufgabe, das Vorhandene herzustellen und zu erhalten, in der Regel sehr bald den Uebergang finden zu dem Bestreben, Neues anzufertigen. Hierbei liegt ihnen häufig genug die Sorge ob nicht nur für die Handthätigkeit, sondern auch für die Beschaffung der Materialien, der Seide, des Leinens, des Futters, der Börtchen, Schnürchen, Fransen u. s. w. Die Beschränktheit der Mittel läfst nicht selten die Auswahl ohne Ueberlegung treffen, zumal wenn der Thatendrang zügellos waltet, wenn dem Bestreben, zu Vieles auf einmal zu unternehmen, kein Hemmschuh sich anlegt.

Zunächst handelt es sich um den alten Bestand an Paramenten, von dem nichts irgendwie noch Verwendbares geopfert werden darf, der vielmehr nach Möglichkeit erhalten, restaurirt, umgearbeitet werden mufs. Hierbei verdienen auch die den letzten Jahrhunderten, also der Barok- und Rokokozeit angehorigen Stoffe, die sich vor den neuen Geweben fast immer durch Solidität, häufig auch durch bessere Wirkung in Dessin und Farbe auszeichnen, sorgsame Beachtung und geschickte Behandlung. Ungeschickt aber ist es, solche Stoffe mit modernen Einsätzen oder Borten, die fast immer gothisirende Motive zeigen, zu versehen. Sind solche Erneuerungen z. B. Einsätze von Kreuzen) angezeigt, die einem Paramente oft auf Jahrzehnte seine Gebrauchsfähigkeit wieder verleihen, dann wird das dazu erforderliche Material nicht aus den Paramentengeschaften zu beziehen, sondern unbrauchbar gewordenen Paramenten und den sonstigen Ueberresten und Abfällen, aus denen der Flickkasten sich zusammensetzt, zu entnehmen, oder beim Antiquar zu suchen sein. — Ist so der alte Bestand besorgt und gesichert, dann mag an neue Anschaffungen gedacht werden, für die aber Solidität des Materials erster und hochster Grundsatz sein mufs. Wenn es sich um dessinirte Stoffe handelt, so konnen diese in der Regel nur von den Paramentenhandlern bezogen werden, weil gewöhnlich nur bei ihnen die kirchlichen Muster und Farben

sich finden. Für ungemusterte Sammet- und Seidenstoffe mögen in manchen Fällen andere Geschäfte resp. Fabriken vortheilhaftere Bezugsquellen sein.

Handelt es sich nur um die Ausstattung dieser Stoffe bezw. der aus ihnen zusammengesetzten Paramente, dann frage man nach ihrer Bestimmung, ob sie an Wochen-, Sonn- oder Festtagen gebraucht werden sollen, sofort aber auch nach der Leistungsfähigkeit derjenigen, denen die Ausführung obliegt. Für figurale Plattsticharbeiten reicht jene nur selten über den Bereich der berufsmäfsigen Stickerinnen in Welt und Kloster hinaus, und selbst figurale Applikationsstickereien setzen, wenn sie befriedigen sollen, eine aufsergewöhnliche Fertigkeit voraus. Für die rein ornamentalen Aufnäharbeiten aber reichen die gewöhnlichen Kräfte im Allgemeinen aus und es kommt nur noch darauf an, dafs ihnen für diesen Zweck im Rahmen dieser Technik gelegene einfache und reichere Muster, je nach Bedürfnifs und Fähigkeit, unterbreitet werden.

Da nun das Mittelalter die Aufnaharbeit fast ganz vernachlässigt und erst die Renaissance sie in gröfserem Umfange eingeführt hat, so ist man, wenn die Ornamentation im mittelalterlichen Formenkreise gehalten, zugleich mafsvoll und den kirchlichen Anschauungen entsprechend sein soll, auf die Erfindung neuer Muster angewiesen. Diese unterliegt aber gerade wegen der zahlreichen Beschränkungen durch Form und Technik ganz besonderen Schwierigkeiten, so dafs nur die allergeübteste Hand hier etwas Genügendes zu schaffen vermag.

Ich habe mich defswegen, um dem Bedürfnisse auf diesem Gebiete nach besten Kräften entgegenzukommen, an Herrn Maler Kleinertz gewandt, mit dem ich eine ganze Anzahl von Vorlagen für Kaselkreuze, Dalmatiken- u. Chormantel-Stäbe u. s. w. vereinbart habe. Ich glaube mir von ihnen einen wesentlichen und heilsamen Einflufs auf die religiöse Stickerei unserer Tage versprechen zu dürfen, zugleich einen Vortheil für die Handarbeit im Dienste des Hauses, die ja auch des Oefteren auf religiose Motive nicht ganz verzichten mag, und hier naturgemafs auch manches Motiv finden wird, welches keinen so ausschliefslich kirchlichen Charakter trägt. Dieser vermag und braucht ja nicht in jeder Verzierung seinen Ausdruck zu finden, zumal keiner der Vorlagen das eine oder andere kirchliche Sinnbild als Zeichen und Siegel seiner höheren Bestimmung fehlt.

Bei dem vorliegenden Kaselkreuze besteht dieses Symbol in dem Christuskopfe, dessen Ausführung (braune Linien auf hellem fleischfarbenem Seidengrund) schon eine etwas geübtere Hand erfordert, aber wohl nicht über den Rahmen der meisten Paramentenvereine hinaus. An seine Stelle können, als noch einfachere Kreuzmittelverzierungen, auch die beiden darüberstehenden Monogramme genommen werden. Den beiden neben dem Längsbalken herlaufenden breiten Borten, die hier als Stolen behandelt und verziert sind, viel besser noch als Dalmatikenstäbe oder Antependienstreifen verwendet werden mögen, druckt das Kreuz den Stempel ihrer speziellen Bestimmung auf.

Als Material für diese Stickereien wird nur Seide resp. Goldstoff und Sammet nebst farbigen bezw. goldenen Schnürchen vorausgesetzt, und zwar der Grundstoff immer dem Bereiche der fünf liturgischen Farben (Weifs resp. Gold, Roth, Grün, Violett, Schwarz) entnommen und mit dem Paramente selber in der Farbe, wenn auch nicht im Tone derselben übereinstimmend.

Schon aus den verschiedenen Tönen resp. Schraffirungen der Zeichnung: dem hellen Grundton, den dunklen Einfassungsstreifen und den lichteren Blattmusterungen ergibt sich, dafs nur drei verschiedene Farben in Aussicht genommen sind, die zur Herbeiführung einer guten Wirkung vollauf genügen. Die farbigen Kördelchen haben dann die Aufgabe, jedes Muster einzufassen und vom Grunde um so besser zu markiren. Für den Grund empfiehlt sich Seide (oder Goldstoff), für die dunkleren Einfassungsstreifen Sammet (oder Seide), für die Blattmotive wiederum Seide. Mannigfach sind die Kombinationen, die da zulässig sind. Im Allgemeinen gilt, dafs vom hellen Grund, also z. B. Gold oder auch Roth, die Hauptmusterungen dunkler, vom dunklen Grunde, z. B. Roth oder Violett, heller sich abheben müssen, dafs der Uebergang vom Grunde zu der Musterung entweder durch das alle Farben ausgleichende Gold (Kördelchen) oder durch Seide (Kördelchen) in einer höheren oder tieferen Nuance derselben Farbe vermittelt wird. Nähere Farbenangaben zu machen, erscheint nicht rathsam, damit zur Schablonenhaftigkeit des Musters nicht noch diejenige der Farbenwahl hinzukomme, und so, wo Mannigfaltigkeit herrschen soll, Einförmigkeit entstehe. Vielleicht

Digitized by Google

ist es aber nicht ganz überflussig zu bemerken, dafs für alle gradlinigen oder nur in ganz flachen Windungen sich bewegenden Stoffkonturen die Verwendung von Band (Seide oder Sammet sich empfiehlt, während alle in gebrochenen Linien gehaltenen Applikationstheile aus dem bezüglichen Stoffe ausgeschnitten werden müssen, wobei eine durchaus korrekte Linienführung für die gute Wirkung unbedingte Voraussetzung ist. — Dafs zu diesem Allem eine Zeichnung in natürlicher Gröfse, ein Karton nöthig, welcher dem Ausschneide- und Applikationsverfahren unmittelbar zu Grunde zu legen ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Von der richtigen Uebertragung unserer Vorlage auf diesen Karton ist selbstverständlich die Korrektheit der Ausführung wesentlich bedingt.

Eines der nächstfolgenden Hefte wird zu dem vorliegenden Kaselkreuze passende Dalmatikenstäbe bringen. Weitere, theils noch einfachere, theils reichere Vorlagen zur Kasel-, Dalmatiken- und Chormantel-Ausstattung werden sich daran anschliefsen. Schnütgen.

Ein neu erworbenes Profilbild des Heilands von Jan van Eyck in der Berliner Gallerie.

Mit Abbildungen.

Die zufällige Unterhaltung mit einem englischen Künstler vor einer italienischen Medaille mit dem Profilbild Christi im South Kensington-Museum zu London wurde für die Berliner Gallerie die Veranlassung zur Erwerbung eines kleinen altniederländischen Gemäldes (im Besitze dieses Malers), welches den Heiland genau in derselben Profilansicht und mit einer bis in kleine Details zu verfolgenden Uebereinstimmung darstellt.

An dem niederländischen Ursprung des Bildes konnte kein Zweifel sein: auf Eichenholz gemalt zeigt es die Behandlung in Oelfarben, wie sie für die Brüder van Eyck und ihre Schule charakteristisch ist. Dafs Jan van Eyck selbst der Maler dieses Bildes ist, schien sich uns aus dem Vergleich mit den Werken desselben in der Berliner Gallerie zu ergeben, namentlich mit dem bekannten grofsen Brustbild Christi in Vorderansicht, welches den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1438 tragt: die gleichen rosafarbenen Töne im Fleisch, der charakteristische dünne Auftrag der emailartigen Farben, die gleiche Behandlung von Bart und Haar, die leuchtende Färbung der Gewänder und der in gelber Farbe ausgeführte Goldsaum finden sich in beiden Bildern.

Sehr auffällig ist in diesem kleinen neu erworbenen Bilde die richtige Verkürzung in der Profilstellung. In allen Gemälden des Jan van Eyck finden wir nämlich, wo der Künstler ausnahmsweise einen Kopf im Profil nimmt, auffallende Verstöfse in der Zeichnung, namentlich des Auges, welches auch bei reinem Profil noch stets eine ungeschickte Dreiviertel-Profilstellung zeigt.

Diese Richtigkeit in der Verkürzung und eine gewisse klassische Reinheit in den Formen findet ihre Erklärung in jener oben erwähnten Medaille italienischen Ursprungs, welche unter dem mit 1 bezeichneten Bilde des kleinen van Eyck'schen Gemäldes als Nr. 3 seinen Platz gefunden hat. Unter den verschiedenen Rückseiten, welche diese häufig vorkommende Medaille aufweist, ist eine besonders interessant durch die Inschrift, welche über die Entstehung derselben und über das Original, welches ihr zu Grunde lag, nähere Auskunft giebt. Diese Inschrift lautet:

PRESENTES · FIGVRE · AD · SIMILITVDINEM · DOMINI · IHESV · SALVATORIS · NOSTRI · ET · APOSTOLI · PAVLI · IN · AMIRALDO · IMPRESSE · PER · MAGNI · THEVCRI · PREDECESSORES · ANTEA · SINGVLARITER · OBSERVATE · MISSE · SVNT · AB · IPSO · MAGNO · THEVCRO · S · D · N · PAPE · INNOCENCIO · OCTAVO · PRO · SINGVLARI · DONO · AD · HVNC · FINEM · VT · SWM · FRATREM · CAPTIWM · RETINEAT ·

Danach war also das Original des in dieser Medaille dargestellten Christusbildes ein geschnittener Smaragd im kaiserlichen Besitz zu Konstantinopel, der (wie das Gegenstück, den heil. Paulus darstellend,) nach der Eroberung vom „Grofsturken" (MAGNVS THEVCER) sorgfaltig aufbewahrt wurde, bis Sultan Bajazid II. beide Steine an Papst Innocenz VIII. schickte. Mit diesem Geschenke wollte Sultan

Mitte getheilten Bogen eingerahmt war. Die fehlende Hälfte könnte gleichalls nur ein Brustbild enthalten haben, und zwar dürften wir mit grofser Wahrscheinlichkeit auf ein Brustbild der Maria schliefsen. Diese Annahme wird durch mehrere niederländische Gemälde in der Art des Quintin Massys bestätigt, welche auf einer und derselben Tafel das Brustbild der Maria gegenüber dem Brustbilde Christi zeigen. Der Christus hat hier in Haltung und Typus auffallende Verwandtschaft mit jenem Profilbild des Jan van Eyck. Stärker noch tritt das in einer sehr verwandten italienischen Bronzeplakette aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hervor, von der das einzige mir bekannte, hier als Nr. 2 abgebildete Exemplar sich in der Berliner Sammlung befindet. Der italienische Künstler, dem Anscheine nach ein Paduaner Bildhauer aus der Nachfolge des Donatello, hat der freieren künstlerischen Wirkung zuliebe den Kopf nicht in reinem Profil, sondern etwa in dreiviertel Vorderansicht genommen, und dieselbe Stellung zeigt die dem Heiland in Andacht zugewandte Maria. Die Gesichtsbildung im Kopfe Christi, die Form des Bartes, die Scheitelung des Haares mit den selbst in Zahl und Lage ganz übereinstimmenden langen Locken und die Bildung des Ohrs, das hinter der ersten Locke sichtbar wird, selbst der Rock bis auf den Saum und die grofse Falte darin, sind in diesem kleinen Bronzerelief vollständig übereinstimmend mit dem Eyck'schen Profilbilde. Da nun auch die Gesichtsbildung der Maria einen durchaus nordischen Charakter hat, und ganz besonders an die Frauenköpfe des Jan van Eyck und seiner Schule erinnert und auch die Haarbehandlung und Faltengebung auf die Niederlande hinweisen, so ist wohl die Annahme nicht zu gewagt, dafs uns in dieser Plakette eine freie Wiederholung jenes Eyck'schen Bildes, wie es ursprünglich aussah, erhalten ist. Berlin. Dr. W. Bode.

Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Meklenburg zu Wismar.

Mit Abbildung.

eben dem von H. Effmann bekannt gemachten schönen Grabsteine zu Doberan (S. 230) und gewissermafsen als Gegenstück zu demselben bringen wir gegenwärtig ein metallenes Monument aus derselben Gegend zur Kenntnifs, eine Grabplatte aus Bronze, jedoch nicht eine jener schönen und nur zu seltenen Platten, welche eine Technik zeigen, die mit der des gedachten Steins verwandt ist, und von Dr. W. Brehmer in einer gründlichen Arbeit als flämischen Ursprungs nachgewiesen sind [1]), auch nicht eine der späteren, blofs gravierten Platten, sondern ein Gufswerk aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, gewidmet dem Andenken der laut der Umschrift am 26. April 1504 verstorbenen Wittwe des Herzogs Magnus II. von Meklenburg, Sophia, Tochter Herzog Erichs II. von Pommern, welche bis 1884 vor dem Hauptaltare des Dominikaner-Klosters zu Wismar bestattet war, nunmehr aber, nachdem die Kirche abgebrochen werden mufste, und der Chor zu Schulzwecken eingerichtet wurde, sammt ihrem Denkmale nach der Marienkirche übertragen worden ist.

Das Werk besteht aus einer Platte von 2 *cm* Stärke am äufseren Rande, und mifst in der Länge 253 *cm* und in der Breite 158 *cm*. Sie ist aus fünf sehr sauber zusammengefügten Stücken hergestellt, nämlich aus einem mittleren, um 7 *cm* vertieften Theile von 178 *cm* Länge und 85 *cm* Breite und aus vier Rahmenstücken, von denen das obere und das untere die ganze Breite einnehmen und stumpf mit den Seitenstücken sich verbinden, während die Hohlkehle, mittelst deren der Rahmen, sich an den inneren, vertieften Theil schliefst, auf Gerung gearbeitet ist.

Den äufseren Rand des Rahmens und zehn symmetrisch auf demselben angeordnete rechteckige Felder begrenzen halbrunde, dünne, in verschiedener Weise mit schmalen Bändern und feinen Schnüren verzierte Stäbe und ein ähnlicher den inneren Rand oben, während an den Seiten desselben glatte Stäbe angebracht sind.

[1]) „Hansische Geschichtsblätter", 1888. S. 13.

Digitized by Google

die Hohlkehle, ursprünglich irgendwie gefüllt gewesen sind. Es will uns nicht zweifelhaft erscheinen, dafs dies vordem durch einen Baldachin geschehen ist, der den oberen Raum der Platte nicht sichtbar werden liefs, und dessen Stützen auf der unteren Abschrägung standen und wenigstens den gröfseren Theil (von unten hinauf) der seitlichen Hohlkehlen füllten. Darauf deuten auch scharfe Einschnitte in den oberen Quasten des Kissens; aber der völligste Beweis liegt in dem Umstande, dafs noch vor vierzig Jahren nicht ganz in Schulterhöhe ein gut einen Fufs langes Fragment einer scharf gewundenen Säule vorhanden war, welches seitdem, wie der Baldachin selbst, annektirt worden ist.

Die Frage nach dem Urheber oder doch dem Giefser des trotz der eben gedachten Beraubung noch immer schönen Werkes scheint leicht zu beantworten, da derselbe den guten Einfall gehabt hat, seinen Namen auf dem Riegel des als Initiale für diese Abhandlung benutzten Anfangsbuchstabens der Umschrift einzuritzen, aber das ist leider nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden, ob man

tile bruithȝ oder **tile bruich**

lesen soll. Ich war früher zu ersterer Lesart geneigt, habe aber auf erhobenes Bedenken einen Gypsabgufs anfertigen lassen, nach welchem ich Bruick den Vorzug geben mufs. In beiden Fällen hat man aber darauf zu verzichten, den Verfertiger des Monuments als einen einheimischen Künstler anzusprechen; der Name ist in jedweder Schreibung hierlandes nicht bekannt, der Vorname Tile nördlich der Elbe überaus selten, und das i hinter einem anderen Vokal, mag es nun Dehnungszeichen sein oder den Umlaut anzeigen, noch viel seltener, während dasselbe im unteren Rheingebiete ja durchaus üblich ist. Nimmt man dazu, dafs zur selben Zeit die Stadt Güstrow eine Altartafel in Flandern durch Jan Borman und Bernard v. Orley herstellen liefs, dafs 1468 das Wismarsche Kloster der Predigerbrüder von Holland aus reformirt worden ist, und dafs seit dieser Zeit unter den wenigen überlieferten Namen von Konventsmitgliedern viele sich finden, welche auf holländischen Ursprung ihrer Träger deuten, so erscheint es so auffallend nicht, wenn der Sohn der Herzogin, Herzog Heinrich, etwa unter Vermittelung des Konvents, im fernen Westen die Platte hat anfertigen lassen. Es wird also Sache der Archäologen in Holland oder in Flandern sein, den Tile Bruick als ihren Landsmann nachzuweisen.

Dr. F. Crull.

Die Enger'schen Alterthümer resp. der Kirchenschatz von Herford.

Vor Kurzem brachten die Tagesblätter die Mittheilung, dafs die Alterthümer des St. Dionysius-Kapitels zu Enger definitiv in den Besitz des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin übergegangen seien. Bei der Bedeutung dieser Kleinodien aus alter Zeit, die wiederholt unsere Kunstausstellungen zierten, dürften ein paar historische Notizen über die Schicksale u. das Alter derselben den Lesern der „Zeitschrift" nicht unwillkommen sein.

Die Bezeichnung der Schätze als Enger'sche Alterthümer weiset uns zunächst nach Enger hin, der Grabstätte des alten Sachsenführers Widukind. Dort seit alten Zeiten vorfindlich, und durch die Tradition mit Widukind verknüpft, wurden sie manches Jahrhundert hindurch von den Kapitularen des Dionysius-Stiftes treu behütet, bis auf Ansuchen des Kapitels Papst Johann XXIII. wegen der crebri armigerorum hostiles insultus es erlaubte, das in loco campestri gelegene Stift in das imperiale et muratum oppidum Hervord zu verlegen und die reliquias in eadem ecclesia reconditas et reservatas mitzunehmen. Die Erlaubnifs zur Translation datiert vom 13. Dezember 1412 [1]) und wurde der Dechant zu Bielefeld, Gottfried Lenoldus, mit der Ausführung derselben beauftragt. Sie verzögerte sich aber bis zum 16. Jan. 1414, an welchem Tage dann die Stiftsherren mit ihren Schätzen in die Neustädter Kirche zu Herford einzogen. Schon ein paar Jahre darauf (1418) wurde das Kapitel von der Neustädter Kirche mit Erlaubnifs Martins V. in die Münsterkirche daselbst verlegt, dann aber 1422 mit Zustimmung desselben Papstes definitiv in die Neustädter Kirche, die seitdem ad St. Joannem et Dionysium heifst, zurückverlegt. [2]) Dort verblieben

[1]) Die Urkunde bei Lamey „Geschichte der Grafschaft Ravensberg", S. 126, Nr. 137.

[2]) Dettmer „Der Sachsenführer Widukind", S. 67.

sie denn in einer eisenbeschlagenen Truhe bis auf unsere Tage. Erst vor zwei Jahren wurden sie nach Berlin überführt, wo sie nunmehr definitiv dem Kunstgewerbe-Museum überwiesen und im Lichthofe desselben jetzt ausgestellt sind.

Was nun das Alter dieser ziemlich zahlreichen, zum Theil sehr kostbaren Kleinodien, die mehrfach schon beschrieben, theilweise abgebildet sind,[3]) angeht, so wird ein Theil derselben von den Kunstverständigen dem XI. und XII. Jahrhundert, ein Stück aber, das älteste und bemerkenswertheste dem IX. Jahrhundert, der Zeit Widukinds, zugewiesen. Es ist das ein mit Goldblech resp. vergoldetem Silberblech überzogenes und mit kostbaren Steinen reich geziertes Taschen-Reliquiar. Und gerade in Bezug auf dieses soll noch kurz nachgewiesen werden, dafs das Urtheil der Archäologen keineswegs der historischen Grundlage entbehrt.

Seit Rudolf Köpke vor etwa vierzig Jahren die vita antiquior der hl. Mathilde, der Gemahlin Heinrich I. entdeckte, besitzen wir in ihr einen glaubwürdigen Beweis dafür, dafs Widukind die Enger'sche Kirche gegründet und mit Reliquien und den nöthigen Utensilien ausgestattet hat. Diese vita wurde auf Geheifs Otto II.[4]) um das Jahr 980 von einem Insassen des Klosters Nordhausen[5]) verfafst und berichtet sie über die betr. Stiftung Folgendes:[6]) Ille vero (Widukindus) deinde christianissimus ecclesiarum et Dei extitit cultor, ita ut ipse singulas totis viribus studendo construeret cellulas, quas plurimis sanctorum reliquiis nec non ceteris perfectas relinquebat utilitatibus, quarum una multis adhuc nota remanet Aggerinensis dicta et eadem, quae modo retulimus adhuc aliqua ibidem supersunt. Wenn nun auch der Verfasser der altern vita bei Mittheilung einzelner weltlicher Begebenheiten sich nicht als ganz zuverlässig erweist, so kann das eben bei einem Klosterinsassen, dem solche Dinge mehr fern lagen, nicht auffallen. Hier aber berichtet derselbe über eine kirchliche resp. klösterliche Stiftung, also über ein Vorkommnifs aus einem ihm naheliegenden und darum gewifs nicht unbekannten Gebiete, über eine Stiftung zudem, über die er um so mehr unterrichtet sein konnte, als das Kloster Nordhausen durch die hl. Mathilde, seine erlauchte Gründerin, zu Enger nahe Beziehungen hatte;[7]) er berichtet endlich in einer Weise, die an seiner Glaubwürdigkeit nicht zweifeln läfst. Er sagt von der unter den verschiedenen Gründungen Widukinds so bedeutungsvoll hervorgehobenen Enger'schen Zelle, dafs sie (zu seiner Zeit) noch existiere, „noch Vielen wohlbekannt" sei und noch Manches von der durch Widukind empfangenen Ausstattung enthalte. — Wenn es nun dieser Nachricht gegenüber in einer Stiftungsurkunde[8]) Otto I. vom 14. Juli 948 heifst: monasterium Angeri . . . a domna nostra (Mathild) constructum und ebenso in den Magdeb. Annalen[9]): Quae (Mathild) coenobium . . . quartum in Aggeri S. Dionysio construxit, so darf dabei nicht übersehen werden, dafs beide Nachrichten sich keineswegs ausschliefsen, vielmehr ihre — auch schon in den beiderseitigen Ausdrücken liegende — natürliche Ausgleichung darin finden, dafs die hl. Mathilde die cellula[10]) Widukinds zu einem monasterium, coenobium erweiterte.[11]) Und dieses Verhältnifs Mathildens zu Enger ist auch dem Verfasser der vita ant. sehr wohl bekannt. Er erzählt nämlich[12]), dafs, als wegen allzugrofser Freigebigkeit der Königin Mifshelligkeiten ausbrachen zwischen ihr und ihren Söhnen, „sie zum väterlichen Erbe heimzog und sich in die Engersche Zelle begab, wo sie nichtsdestoweniger beharrlich die gewohnte Mildthätigkeit übte." Die „gewohnte Mildthätigkeit" der Königin bestand aber zumeist eben darin, dafs sie Klöster stiftete und dotierte[13]), welch letztere

[3]) cfr. Falke, Trad. Corb. p. 200), der eine Beschreibung vom Herfordischen Arzte und Stadthistoriker Storch aus dem Jahre 1743 bringt; Lübke „Mittelalterliche Kunst in Westfalen" S. 425 ff.; Wilmans „Kaiserurkunden" I 442; insbesondere bezüglich des Taschen-Reliquiars: Charles de Linas „Émaillerie, metallurgie" etc. S. 107—128.

[4]) Giesebrecht „Geschichte d. Kaiserzeit" I 744.

[5]) Wilmans I 441.

[6]) Pertz, Mon. Germ. hist. SS X 575 cap. 2.

[7]) Dettmer S. 108; vita ant. cap. 15, 16.

[8]) Erhard, cod. dipl. I S. 45 Nr. 56.

[9]) Pertz SS XVI, 148 cfr. Abel, Jahrb. 414.

[10]) cfr. Rettberg, „Kirchengesch. Deutschlands". Die ersten geistlichen Stiftungen bestanden in der Regel in einer Kirche nebst Wohnung für die Missionare. Diese Anlage hiefs dann cella, cellula.

[11]) Auch Otto I. wird Erbauer Magdeburgs genannt und doch sagen die Annalen (Pertz SS I 318 und SS II 258) zum Jahre 806: Karl der Grofse habe Magdeburg erbauen lassen.

[12]) Vita ant. cap. 8.

[13]) Nach der vita ant. hat die hl. Mathilde 2 Klöster zu Quedlinburg, je eins zu Pölde, Nordhausen und Gernrode gegründet; bezüglich der 4 ersteren berichten das auch die Annalen Magdeburgs. (Pertz SS XVI 148.)

Digitized by Google

also der Verfasser der vita ant. auch bezüglich Engers nicht ausschliefsen will, sondern ausdrücklich bezeugt. — Nehmen wir nun zu dieser geschichtlichen Begründung das Urtheil der Kunstverständigen, so kann es einem Zweifel wohl nicht mehr unterliegen, dafs wir wenigstens in jenem Taschen-Reliquiar ein Erzeugnifs der Goldschmiedekunst aus Widukinds Zeit, wohl das älteste noch vorhandene, besitzen. Da die Lorscher Annalen ausdrücklich berichten,[14]) dafs Karl der Grofse Widukind aus der Taufe gehoben und mit herrlichen Geschenken (donis magnificis) geehrt habe, so ist es gar nicht unwahrscheinlich, dafs es ein Pathengeschenk des Kaisers sei. Man hat auch wohl unter den Enger'schen Alterthümern ein romanisches Kreuz[15]) als Pathengeschenk Karls bezeichnet[16]), sowie auch nach einer alten Sage der angebliche Trinkbecher Widukinds, der ursprünglich laut Inschrift ein Geschenk des Königs Visdai von Afrika an Karl war, dahin gehört. Derselbe wurde im Jahre 1840 dem Könige Friedrich Wilhelm IV. als Huldigungsgeschenk verehrt, von diesem der königl. Kunstkammer geschenkt, so dafs sie nun nach kurzer Trennung mit den Enger'schen Schätzen wieder vereinigt werden wird. Endlich möge noch bemerkt werden, dafs Ledebur[17]) eines Manuskriptes von Zacharias Zwanzig erwähnt, worin es heifst, dafs „Kaiser Carolus M. die vier Evangelisten, auf Pergament geschrieben und zierlich gebunden dem Widukind bei der Taufe soll geschenkt haben. Auf der Schale auswärts steht Car. M. Bildnifs in Onix geschnitten und in Gold eingefafst, welches Buch aber von dem capitulo St. Jois nunmehr in die churfürstliche Brandenburgische Bibliothek nach Kölln an der Spree geschenkt und allda zu sehen ist."[18])

Herford. J. Dettmer, Pfarrer.

[14]) Pertz SS I 82.

[15]) Beschrieben und abgebildet bei Wilmans Kaiserurkunden I 443. Die Kunstkritik verweist es aber in das XII. höchstens XI. Jahrhundert.

[16]) So schon Hagedorn (1747), Entwurf von dem Zustande der Religion etc. S. 32, welcher meint, dafs „der Kaiser vielleicht solches dem Wittkind, nachdem er sich lange genug mit ihm herumgeschlagen, verehrt".

[17]) In seinem 1825 verfafsten Manuskript „Das Fürstenthum Minden und die Grafschaft Ravensberg".

[18]) Bis auf einige unbedeutende Gegenstände waren sämmtliche Alterthümer von Engers vom Presbyterium der St. Johanniskirche in Herford der Alterthümer-Ausstellung zu Münster im Jahre 1879, der zu Düsseldorf im Jahre 1880 anvertraut, wo sie grofses Aufsehen erregten. — In dem Münsterschen Katalog sind sie (im Nachtrag) unter den Nummern 1971, 1972, 1978, 1974, 1979, 1980, 1982, 1988, 2004 und 2005, in dem Düsseldorfer Katalog unter den Nummern 608 a, 718, 719, 744, 746, 747, 758, 962, 1180 mehr oder weniger eingehend beschrieben. Diese Beschreibungen, namentlich auch die einzelnen Datirungen lassen an Korrektheit und Zuverlässigkeit Einiges zu wünschen übrig, weil die Kunstgeschichte bis dahin sich über das Alter gerade der bedeutsameren Objekte noch nicht mit der hinreichenden Bestimmtheit ausgesprochen hatte, wie es auch bis heute noch an einer Monographie derselben fehlt. Dem weitaus wichtigsten, dem obengenannten Taschenreliquiar (dessen Vorläufer resp. Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger im Domschatze zu Monza, in der Schatzkammer zu Wien, im Schatze des Domes und der Kreuzkirche zu Hildesheim, im Schatze zu St. Maurice, in der St. Willibordukirche zu Emmerich, in der St. Servatiuskirche zu Maestricht, in der Sammlung Seillière, im Dome von Sion; dessen letzter Ausläufer Anf. des XIII. Jahrh.) im Kunstgewerbemuseum zu Köln), hat Charles de Linas in seiner oben citirten Erinnerung an die Düsseldorfer Ausstellung eine gründliche durch Abbildungen erläuterte Untersuchung gewidmet. Eine Bearbeitung derselben unter Heranziehung der verwandten Exemplare wäre eine so dankbare wie dringliche Aufgabe. — Auch dem Reliquienschreinchen des hl. Dionysius und dem herrlichen Reliquienkreuze, die beide bis in den Beginn des XI. Jahrhunderts hinaufreichen dürften, wäre eine eingehende Veröffentlichung zu gönnen. — Dem aufserordentlich formschönen spätromanischen Aquamanill ist eine gute Abbildung von Lübke gewidmet, der auch bereits in seiner Erstlingsschrift: „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" die anderen Gegenstände erwähnt: das Evangeliarium des X. Jahrhunderts mit Metalldeckel, das geschnittene Lederkästchen des XIV. Jahrhunderts, das Pektorale (Agraffe), die kugelförmige durchbrochene und gravirte Silberkapsel des XV. Jahrhunderts und noch einige andere von geringerer Bedeutung. D. H.]

Wie studirt man Kunst?

Brief an einen jungen Freund.

Unter den Vorsätzen, welche Sie von der diesjährigen Freiburger Generalversammlung mitnahmen, so schreiben Sie mir, waren besonders auch die beiden, einmal einen Theil ihrer Mussestunden dem Studium der Kunst zu widmen, sodann die neue Zeitschrift für christliche Kunst durch Abonnement zu unterstützen und regelmässig zu lesen. Sie waren anfänglich der Meinung, eben die Lektüre dieser Zeitschrift als Kunststudium gelten lassen und durch sie sich allmählich Kunstkenntnisse, Kunsturtheil und Kunstsinn anlernen zu können. Aber Sie erkannten bald, dass diese Zeit-

Digitized by Google

schrift, wie Sie mit rühmenswerther Offenheit bekennen, neben manchen wohlverständlichen, unmittelbar anziehenden Partien nicht weniges enthalte, was Sie vergeblich ganz zu verstehen und zu erfassen sich mühten. Sie waren so einsichtsvoll, den Fehler nicht auf Seite der Zeitschrift, sondern auf Ihrer Seite zu suchen und zu finden. Sie waren weit entfernt, an diese Zeitschrift die Anforderung zu stellen, welche nur der Unverstand stellen kann, dass sie herabsteige auf das niedrige Terrain Ihres gegenwärtigen Kunstverständnisses und dieses zur Operationsbasis und zum Ausgangspunkt ihrer Studien mache, dass sie Zeit und Raum vergeude mit Ertheilung eines Elementarunterrichts, den jeder mit guten Hilfsmitteln sich selber ertheilen kann, oder dass sie ihre gelehrten Untersuchungen mit fortlaufenden, auf das Minimum von Kunstkenntnissen berechneten Noten begleite, die um der Trägheit einiger weniger Leser willen die über die Elemente der Kunst längst Hinausgeschrittenen ärgern und langweilen würden.

Sie erkennen vielmehr, dass Sie sich bemühen müssten, durch energisches Studium Ihren Standpunkt und Gesichtspunkt in der Welt der Kunst ein für allemal höher zu stellen, und Sie fragen bei mir an, welche literarische Hilfsmittel und welchen Studiengang etwa ich Ihnen anrathen würde für diese erste kühne Expedition in's Reich der Kunst. Ehe ich Ihre Frage beantworte, lassen Sie mich Ihnen sagen, wie sehr mich dieselbe gefreut hat. Solch bescheidenes, entschlossenes Fragen ist selbst schon eine That; mit dieser Anfrage haben Sie bereits einen glückverheissenden Anfang im Kunststudium gemacht. Ohne Prophet zu sein, kann ich Ihnen voraussagen, dass Sie von jetzt an unlöslich verbunden bleiben werden mit der hl. Kunst, in freien Stunden mit immer junger und immer neu verjüngender Liebe zu ihr kommen, manche erquickende Brautreise mit ihr machen und in trüben und schweren Zeiten ihr Erleichterung und Trost danken werden. Denn in dem Punkte trägt die Kunst, „Gottes Enkelin", das Mal ihrer göttlichen Verwandtschaft, dass man auch sie bloss zu kennen braucht, um sie zu lieben, und bloss zu lieben, um von ihr geliebt zu werden mit beglückender und bereichernder Liebe.

Für den Anfang, das erwarten Sie nicht anders, habe ich Ihnen Arbeit, nicht Genuss zu bieten. Aber fürchten Sie nicht, dass ich schulmeisterlich Ihre ersten Forschungswege einengen und einzäunen, dass ich Sie an Ein Buch binden und ketten werde. Sie sollen Spielraum haben, selbst prüfen und wählen können, was Ihnen konvenirt. Ich gedenke Ihnen in aller Kürze die Bücher vorzuführen, welche für Ihr Bedürfniss in Betracht kommen können, — Wahl und Entscheidung ist dann Ihre Sache.

Zunächst handelt es sich für Sie darum, das ABC, die Elemente der Kunst, vornehmlich der christlichen, zu erlernen. Das ist eine nicht sehr erquickliche, aber unumgänglich nothwendige Arbeit, deren Schwerpunkt ins Gedächtniss fällt. Nächstes Ziel ist Kenntniss der Hauptentwickelungsphasen der Kunst, der vornehmsten Stile und ihrer charakteristischen Formen und Aneignung der auf dem Gebiete der Kunst geltenden termini technici. Auf dieser ersten Stufe haben Sie vor Allem die Bekanntschaft mit der Architektur, der Königin der Künste, zu machen; erst nach ihr und durch sie können Sie dann zur Plastik und Malerei und zum Kunstgewerbe in nähere Beziehung treten.

Auf kleinstem Raum, in didaktisch präciser, leichtfasslicher Form vermittelt die elementaren Stilkenntnisse der in achter Auflage erschienene Katechismus der Baustile von Dr. Ed. Freiherr von Sacken (Leipzig, Weber 1886, Preis 2 M.). Der in Fragen und Antworten geschlossene Text, illustrirt durch 103 Abbildungen, bietet einen für die erste Orientirung genügenden und geeigneten Ueberblick über die antiken und christlichen Baustile und zugleich über die wichtigsten Hauptbauten; ein alphabetisches Register sammelt die Kunstausdrücke je mit bündiger Erklärung. Auf etwas breiterer Grundlage und in weniger trockenen Formen bewegen sich der Leitfaden von A. H. Springer (Die Baukunst des christl. Mittelalters. Mit 800 Figuren; Bonn, Henry und Cohen 1854) und die Formenlehre von Laib und Schwarz (Formenl. des rom. und goth. Baustils. Mit 12 Tafeln; Stuttg., Rümelin 1858. 2. verm. Aufl.), welche nicht bloss aus Pietät, als Bahnbrecher für die neuen Kunstbestrebungen um die Mitte unseres Jahrhunderts, genannt werden müssen, sondern auch weil sie heute noch mit Nutzen studirt werden, trotzdem sie mit noch spärlichem kunsthistorischem Material arbeiten und in vielen Detailfragen überholt sind. Schon einige Vorkenntnisse und energisches Denken setzt voraus die neueste und beste, dreitheilige Stillehre von Alois Hauser (Stillehre der architektonischen Formen des Alterthums — des Mittelalters — der Renaissance, 2. Aufl.; Wien, Hölder 1880—84). Sie steht ganz auf der Höhe der Zeit, verfügt über einen Reichthum von fast 400 vortrefflichen Originalholzschnitten und verleiht in musterhaft klarer Darstellung einen Einblick zuerst in die konstruktiven Elemente eines jeden Stils, dann in die Variationen desselben in den verschiedenen Ländern, ferner in die Gestaltung der einzelnen Bautheile und des Ornamentes.

Wenn es sich nun darum handelt, allmählich den Blick zu erweitern und auch auf die andern Kunstgebiete überzuleiten, so kann in erster Linie das gut illustrirte Buch von A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchl. Kunst (Leipzig, Weigel 1854) genannt werden, welches seit seinem Erscheinen unberechenbar viel Segen geschaffen hat. Selbst vom eminent praktischen Gesichtspunkt aus verfasst, lehrt es am besten den Uebergang von der Theorie zur Praxis und führt es ein in die wichtigen Fragen der Neubauten, Restauration, inneren Ausschmückung der Kirchen und der Herstellung des Kirchengeräthes. Lübkes Vorschule zum Stu-

Digitized by Google

dium der kirchl. Kunst des deutschen Mittelalters (6. Aufl., mit 170 Illustr., Leipzig, Seemann 1873) befasst sich nicht bloss mit dem Kirchenbau, sondern auch mit der gesammten Innenausstattung der Kirche. An Reichhaltigkeit des Inhalts wird diese Vorschule weit übertroffen durch die Éléments d'archéologie chrétienne par E. Reusens (tome I & II, II édit. Peters, Louvain, Aix-la-Chapelle, Barth, 1885 et 1886). Hier werden nach kurzer Vorführung der antik klassischen Kunst die Perioden der Katakomben, des lateinisch-byzantinischen, des romanischen, gothischen und Renaissancestils zur Darstellung gebracht, je unter folgenden Hauptgesichtspunkten: Anlage und Gestaltung des Kirchenbaues, innere Einrichtung, Werke der Kleinkunst, Paramente, Ikonographie. So wird jede Stilperiode als Welt für sich in plastisch lebensvollem Bilde vorgezeigt und man kann jede verfolgen von ihren architektonischen Hauptleistungen bis zu ihren kleinsten Gebilden; freilich muss dabei auf die aus anderen Gründen wieder wünschenswerthe zusammenhängende Behandlung der einzelnen Materien verzichtet werden. Letztere bietet G. Jakob in seinem vielverbreiteten, recht tüchtigen und angenehm zu lesenden Handbuch Die Kunst im Dienste der Kirche (8. Aufl., Landshut 1880, mit 20 Tafeln); er theilt seinen gewaltigen Stoff in die Hauptrubriken: Architektur, Skulptur, Malerei, und widmet auch der kirchlichen Poesie und Musik noch ein Hauptstück; die Literatur ist reichlich berücksichtigt, das Urtheil bestimmt sich überall nach den streng kirchlichen Grundsätzen; ächt katholisches Kunstgefühl erwärmt die ganze Darstellung, die jedoch der Renaissance gegenüber befangen wird. Hier mag auch lobend und empfehlend erwähnt werden der treffliche Abschnitt über kirchliche Kunst, welchen Thalhofer seinem Handbuch für Liturgik (Freiburg, Herder 1888, Band I, 2. Abtheilung) einverleibt hat. Den ästhetischen Gesichtspunkt bringen hauptsächlich zur Geltung Dursch und Jungmann. Des Ersteren Aesthetik der christl. bildenden Künste des Mittelalters in Deutschland (2. Aufl., Tübingen, Laupp 1856, mit 19 Tafeln) ist ihrer geistreichen Auffassungen und feinfühligen Beobachtungen wegen immer noch in hohem Grade lesenswerth. Des Letzteren Aesthetik (2. Aufl., Freiburg, Herder 1884) ist gross angelegt, entwickelt zunächst in umständlichen und anfechtbaren Erörterungen die philosophischen Prinzipien und behandelt dann die schönen Künste einschliesslich der Beredsamkeit, Poesie und Musik. Der Standpunkt der beiden Letztgenannten ist ebenfalls der streng katholische; Dursch berücksichtigt die Renaissance nicht mehr, Jungmann verhält sich gegen sie absolut ablehnend. Die Symbolik berücksichtigt hauptsächlich J. Kreuser Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, 2. Bde. Bonn, Cohen 1851), originell in Gedanken und Ausdruck, in beidem mitunter die Linie des Richtigen überschreitend.

Speziell in das Gebiet der Kunstgeschichte führen ein die Leitfäden von Richard Graul und Bruno Bucher. Des Ersteren Einführung in die Kunstgeschichte (Leipzig, Seemann 1887) bildet das Textbuch zur Schulausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen, auf welche in dem knapp gehaltenen Abriss ständig verwiesen wird. Von Bucher stammt der Katechismus der Kunstgeschichte (2. verb. Aufl. mit 276 Abbildungen; Leipzig, Weber), der Empfehlung verdient. Neben diesen ist zu nennen der im Verlag von Ebner und Seubert in Stuttgart erschienene Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik (6. Aufl. mit 134 Holzschnitten). Andere Art und Tendenz zeigt das Einleitungswerkchen von Alwin Schultz, Kunst und Kunstgeschichte (2 Bändchen des Sammelwerks „Das Wissen der Gegenwart", 1888), später erweitert zu einem grossen Werk mit dem Titel: Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte (Prag, Tempsky 1887). Hier wird nicht ein Grundriss der Kunstgeschichte gegeben, sondern die Entstehung des Kunstwerks dargelegt von seinen ersten Anfängen bis zu seiner Vollendung; überaus dankenswerth sind namentlich die Instruktionen über eine Reihe von technischen Fragen, ohne deren Verständniss vieles unklar bleibt und ein sicheres Kunsturtheil über einzelne Werke nicht möglich ist. Einige Verwandtschaft mit diesem Werk zeigt H. Riegels Grundriss der bildenden Kunste (2. Aufl., Hannover, Rumpler 1870); doch werden hier ausser den technischen Fragen und einer künstlerischen Ideenlehre auch die philosophisch-ästhetischen Vorfragen einbezogen und der heutige Betrieb der Kunstforschung ausführlich besprochen; aus dem Buch ist manches zu lernen, aber wo immer die religiöse Kunst oder die Stellung der Kirche zur Kunst berührt wird, beleidigt in hohem Grad der die seltsamsten Konfusionen in wüstem Polterton preisgebende kirchenfeindliche Sinn des Verfassers.

Sie sehen, verehrter Freund, es fehlt nicht an Meistern, welche sich anbieten, unsere Führung ins weite Reich der Kunst zu übernehmen, so lange bis wir einigermassen orientirt sind und uns selbstständig bewegen können. Nun sehen Sie selbst, wem Sie sich anvertrauen wollen. Am besten folgen Sie nicht Einem ausschliesslich; berathen Sie sich bei mehreren und lassen Sie den Unterricht des einen durch den andern ergänzen. Zum eigentlichen Führer aber nehmen Sie sich einen der genannten katholischen Autoren, damit Sie den wahren christlichen Kunststandpunkt gewinnen und nicht zum Schaden all Ihrer ferneren Bestrebungen beeinflusst werden durch die vielfach herrschenden flachen und blöden Kunstprinzipien, welche auf Lösung der Lebensverbindung zwischen Religion und Kunst und auf Emanzipirung der Kunst vom christlichen Moralgesetz ausgehen. Und die Eine Mahnung lassen Sie mich noch aussprechen, dass Sie bei Ihren Studien

namentlich der Mithülfe des Auges sich bedienen möchten. Hier ist der Anschauungsunterricht von ganz besonderer Wichtigkeit. Das Auge muss beim theoretischen Unterricht die Rolle des Erklärers übernehmen; es ist der Schatzmeister, welcher eine Fülle von Bildern im Gedächtniss aufsammelt und so eine verinnerlichte, so recht zu eigen gewordene Kunstwelt schafft; das Auge muss geschärft und immer feiner ausgebildet werden, damit es eine Fertigkeit erlangt, Kunstwerke zu erfassen, zu geniessen, ihnen Zeit und Rang anzuweisen. Darum hat man mit Recht auch die Handbücher immer reichlicher mit Illustrationen bedacht; ich möchte Ihnen aber rathen, dazu noch Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen zu erwerben, welche um verhältnissmässig kleinen Preis (die ganze Sammlung kostet 30 M., das treffliche Textbuch dazu, Leipzig, Seemann 1879, geb. 4,80 M.) eine gewaltige Fülle meist guten Anschauungsmaterials aus dem ganzen Gebiet der Kunst beibringen, einschliesslich des Kunsthandwerks, des Barock- und Zopfstils und der Kunst des XIX. Jahrhunderts. Sodann möchte ich Ihnen empfehlen, sobald Sie einige Stilkenntnisse sich angeeignet haben, aus jedem Stile je ein grosses Paradigma auszuwählen und an der Hand einer Monographie gründlich durchzustudiren; nichts befestigt und vertieft mehr die Kenntniss eines Stiles, als eine rechte geistige Aneignung eines der Hauptwerke desselben; an Monographien dieser Art ist kein Mangel (z. B. Schneider, Dom von Mainz, Berlin, Ernst 1886; Müller, Katharinenkirche zu Oppenheim, Frankfurt; Paulus, Maulbronn und Bebenhausen, Stuttgart 1883 u. 1886; Kraus, Münster von Strassburg, 1877, Separatabdruck aus „Kunst und Alterthum" in Elsass-Lothringen; Helmken, Der Dom zu Köln, 1880). Noch mehr ist natürlich zu empfehlen eigenes Reisen und eigene Aufnahme von Photographien aus der Wirklichkeit auf die Netzhaut des Auges.

Haben Sie in dieser Literatur sich umgesehen und wenigstens einen Theil derselben durchstudirt, so bedürfen Sie keiner fremden Leitung und Führung mehr. Sie sind geübt und geschult genug, um mit Nutzen und mit eigenem Urtheil die grossen kunsthistorischen und stilistischen Werke zu lesen, an welchen die neueste Zeit sehr reich ist. Sie werden gerne durch Otte's von Auflage zu Auflage vervollkommnetem und mit staunenswerther Fülle von Stoff vollgesogenem Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters (5. Aufl. besorgt von Ernst Wernicke, Leipzig, Weigel 1884, 2 Bde.) sich Deutschlands Kunstreichthümer vorführen lassen. Sie werden sich vertiefen in die bedeutenden stilistischen Werke von G. Dehio und G. von Bezold Die kirchliche Baukunst des Abendlandes (Stuttgart, Cotta 1884, 2 Bände) und Essenwein, Der christliche Kirchenbau (Darmstadt, Bergsträsser 1886, gehört zu dem Riesenwerk des gleichen Verlags: Handbuch der Architektur). Sie werden sich zu vergleichenden Stilstudien anleiten lassen durch Hittenkofers Vergleichende architektonische Formenlehre (Leipzig, Scholtze) und auch in die verworrene Welt der Stile der Spätzeit sich einführen lassen durch Ebe Die Spätrenaissance, (Berlin, Springer 1886, 2 Bde.) und Gurlitt Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus, (Stuttgart, Ebner 1886 ff.), ja vielleicht selbst eine Lust verspüren, mit G. Perrot und Ch. Chipiez Histoire de l'art dans l'antiquité, (Paris, Rochette 1882—85 f. I—III; der erste Band übersetzt von R. Pietschmann, Leipzig, Brockhaus 1884; die Illustrationen vorzüglich, der Text mangelhaft) längeren Aufenthalt im Bereich der antiken Kunst zu nehmen. In hohem Grad wird Sie auch anziehen und befriedigen das monumentale Werk: Geschichte der deutschen Kunst, das bei Grote in Berlin seit 1885 erscheint (Baukunst von Dohme, Plastik von Bode, Malerei von Janitscheck, Kunstgewerbe von Falke) und die erste grössere katholische Kunstgeschichte von Ad. Fäh Grundriss der Geschichte der bildenden Künste, (Freiburg, Herder 1887, erschienen sind 3 Liefg.), ferner H. Knackfuss Deutsche Kunstgeschichte (Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing 1888, 2 Bde.), ein in jeder Hinsicht vorzügliches Buch.

Doch ich muss abbrechen, um die Bücherliste nicht endlos werden zu lassen und Sie am Ende mehr abzuschrecken als anzulocken. Nur die besten Nachschlagebücher seien noch genannt. Gute archäologische Wörterbücher verdanken wir Otte (2. Auflage, Leipzig 1877) und Müller-Mothes (Leipzig 1877, 2 Bde., illustr.), ferner L. Gerlach (Illustr. Wörterbuch der mittelalterl. Kirchenbaukunst, Ebner, Stuttgart 1888). Die Realencyklopädie der christl. Alterthümer von F. H. Kraus (Freiburg, Herder 1882—1886) ist Ihnen bekannt. Ein praktisches Nachschlagebuch in Sachen der christl. Kunst ist das an Illustrationen sehr reiche Werk von Carl Atz „Die christliche Kunst in Wort und Bild" (Würzburg, Wörl 1884).

Und nun Glück auf zu Ihrer ersten Wanderung! Mögen die Pfade anfangs beschwerlich und hart sein, sie führen hinauf zu den Höhen, droben lohnt sich die Mühe in der sonnenwarmen, klaren Höhenluft, in dem weiten Umblick. Aber haben Sie Acht, dass Sie nicht auf Irrwege sich verlocken lassen, die vielleicht zunächst in lachende Auen zu führen verheissen, aber in Abgründen enden. Nehmen Sie zum sichern Kompass das Wort St. Augustins: „Wo Ordnung herrscht, da ist Schönheit und jede Ordnung kommt von Gott."

Ihr ergebener

Prof. Keppler.

Digitized by Google

Nachrichten.

Aufgrabungen in der Krypta der Abteikirche zu Werden.

a) Steinsarkophag.

Als der hl. Ludgerus, der erste Bischof von Münster und Stifter der Abtei Werden, im Jahre 809 starb, ging der Besitz dieses Klosters gemäfs dem damaligen Brauche, wonach die aus Privatmitteln gegründeten Klöster sich unter den geistlichen Anverwandten des Stifters weiter vererbten, zuerst auf Ludgers Bruder, Hildigrim I., Bischof von Chalons, über. Nach seinem Tode im Jahre 827 folgten ihm seine Neffen, zuerst Gerfrid, zweiter Bischof von Münster († 839), Thiatgrim († 840), Altfrid, dritter Bischof von Münster † 849 und endlich Hildigrim II., Bischof von Halberstadt († 887 oder 888). Er war der letzte der Ludgeriden in Besitz und Verwaltung von Werden; unter seiner Zustimmung erging am 22. Mai 877 das königliche Privileg für Werden, wodurch Ludwig III. bestimmte, dafs Werden Hildigrim untergeben sein solle, so lange er lebe, dafs nach seinem Tode aber die Mönche das Recht der freien Abtswahl und der eigenen Gerichtsbarkeit geniefsen sollten.

Der hl. Ludgerus ist entsprechend der von ihm selbst getroffenen Bestimmung zu Werden beigesetzt worden; auch von seinen fünf Nachfolgern im Besitze Werdens hat sich keiner begraben lassen an der Stätte seines bischöflichen Wirkens; sie haben alle Ihre Ruhe gesucht in Werden, in der Nähe ihres heiligen Anverwandten. Ihre Grabstätten in der Krypta der Abteikirche waren früher durch Tumben geschmückt, welche leider im Jahre 1783, ohne eine Spur zu hinterlassen, beseitigt worden sind. Die Nachrichten über die Lage derselben sind dunkel und sich widersprechend, namentlich ist dies der Fall in Bezug auf das Grab Hildigrim I. Zwei verschiedene Oertlichkeiten können nach der Ueberlieferung dafür in Betracht kommen. An einer derselben habe ich jüngst Nachgrabungen vorgenommen. Dieselben waren insofern von Erfolg begleitet, als an der in's Auge gefafsten Stelle ein Sarkophag aufgefunden wurde. Derselbe ist aus einem 2,07 *m* langen, 73 *cm* breiten Steinblock, dessen Tiefe nicht freigelegt wurde, hergestellt. Die innere Grabnische ist 1,89 *m* lang, 53 cm breit und 44 *cm* tief. Die Wandungen sind 10 *cm* stark. Die Decke wird gebildet aus einer sargdeckelartig gestalteten, am äufseren Rande 7 *cm* starken Steinplatte. Die Leiche war, wie deren noch erhaltene Reste ergaben, darin gebettet, mit dem Haupte nach Westen, also entsprechend der kanonischen Vorschrift nach dem Altar gerichtet, welcher sich früher am Grabe des hl. Ludgerus erhob. Geruht hatte das Haupt des hier Bestatteten auf einer am Kopfende angebrachten 20 *cm* breiten und 6 *cm* hohen Steinplatte, deren Länge der Breite des Grabraumes entsprach. Der Schädel lag auf der Brust; das Haupt mufs somit ziemlich auf der Kante des Steines gelegen haben und bei eingetretener Verwesung heruntergefallen sein. Keine Spur wies darauf hin, dafs das Grab jemals geöffnet und die Lage der Gebeine verändert worden ist; dieselben sind auch jetzt unberührt geblieben, jedoch hat sich auf Grund ungefährer Messungen feststellen lassen, dafs die Reste einem dünnknochigen Manne von mittlerer Gröfse angehört haben.

Der Boden des Sarges war mit einer Schicht eingetrockneten schwarzen Staubes bedeckt; ob sich in demselben vielleicht noch Gewandreste oder kleinere Beigaben erhalten haben, mufs vorläufig dahingestellt bleiben; gröfsere Beigaben werden sich indefs nicht vorfinden, dieselben hätten sonst sichtbar sein mussen.

b) Mosaikfussboden.

Die Grabkammer, welche früher das Grab des hl. Ludgerus umschlofs, war bis zu ihrer Umgestaltung im Jahre 1879 mit einem Mosaikfufsboden versehen, der, aus einzelnen Bruchstücken roh zusammengefügt keinen Zweifel darüber liefs, dafs er in dieser Gestalt nicht ursprünglich für diese Stelle bestimmt sein konnte. Die Ansichten, welchem Raum er anfänglich angehörte, beruhten jedoch lediglich auf Muthmafsungen. Die Nachgrabungen, welche sich an die Aufdeckung des vorbeschriebenen Grabes anschlossen, haben in dieser Beziehung volle Klarheit gebracht; sie führten nämlich etwa 15 cm unter dem jetzigen Fufsboden der Krypta zur Auffindung eines Mosaikfufsbodens, welcher in seiner Formgebung und in der Art seiner Herstellung vollständig mit den Bruchstücken in der Grabkammer übereinstimmt. Derselbe schliefst sich an der offengelegten Stelle in einem besonderen Randmuster an eine der Mittelschiffsäulen an; es ergiebt sich daraus, dafs der Mosaikbelag für die sich östlich an die Ludgerus-Gruft anschliefsende Krypta hergestellt worden ist.[1] Die erwähnten Bruchstücke sind dann bei Herstellung des jetzt vorhandenen Belags (wahrscheinlich 1788) in die Grabkammer übertragen worden.

Die Ansichten über die Zeit der Entstehung jenes Mosaiks gehen weit auseinander; Wulff neigt sich dem IX., aus'm Weerth dem XI. Jahrhundert zu. Es mufs einer späteren Erörterung vorbehalten werden, welcher dieser Angaben die gröfsere Wahrscheinlichkeit zur Seite steht.

Angesichts dieser Entdeckungen hat der Kirchenvorstand beschlossen, demnächst den Fufsboden der

[1] Auf eine Beschreibung desselben mufs hier für jetzt verzichtet werden. Es sei hingewiesen auf die Abbildungen bei Wulff „Die ältesten Theile der Abteikirche zu Werden", Organ für christliche Kunst, Jahrg. 1866 (S. 213); aus'm Weerth „Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln", Bonn 1873 (S. 11).

Digitized by Google

Krypta vollständig entfernen zu lassen und steht zu hoffen, dafs es alsdann gelingen wird, über die Grabstätten der sämmtlichen Ludgeriden Klarheit zu gewinnen und zugleich noch weitere Reste jenes kostbaren und in deutschen Kirchen seltenen Mosaikenschmuckes blofs zu legen. In diesem Falle sollen die Grabstätten mit einem künstlerisch ausgestatteten Belag versehen werden und der Mosaikboden eine stilgerechte Ergänzung erfahren.

Auf die Resultate der in Aussicht genommenen weiteren Untersuchung komme ich an dieser Stelle zurück. W. Effmann.

Bücherschau.

Deutsche Kunstgeschichte von H. Knackfufs, Professor an der Königl. Kunstakademie zu Kassel. 2 Bände. Mit 942 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. 1888.

Eine Geschichte der deutschen Kunst zu schreiben, wie sie sich von Anbeginn bis zu unserer Zeit in der Mannigfaltigkeit ihrer Gebiete und Zweige entfaltet hat, ist ein grofses Unternehmen. Ausdauer in der Beobachtung, Schärfe im Urtheil, Eifer im Studium ist da unbedingtes Erfordernifs, wenn die Darstellung sich nicht in ausgetretenen Geleisen bewegen, wenn sie vielmehr auch den erfahrenen Leser befriedigen, wenn sie die Wissenschaft fördern soll. Solch ein Handbuch wächst am leichtesten aus der berufsmäfsigen Beschäftigung, aus den Kollegienheften heraus. Am meisten Achtung aber fordert es heraus, wenn es ganz oder zum Theil die Frucht privater Thätigkeit ist. Denn grofs sind die Anforderungen, die da der Unternehmer an sich stellen mufs, weil sie denjenigen entsprechen müssen, die der Leser heutzutage und namentlich augenblicklich stellen darf. — Noch ist die „Geschichte der deutschen Kunst" nicht abgeschlossen, welche seit drei Jahren in Berlin erscheint in fünf Abtheilungen von fünf der hervorragendsten Vertreter der einzelnen Zweige vortrefflich bearbeitet; kaum bis zur Hälfte sind die Lieferungen gediehen, in denen die „Geschichte der deutschen Kunst" von Lübke erscheint. — Wird das neue Buch unter diesen Umständen und angesichts der von allen Seiten angekündigten und sich anbietenden Spezialwerke auf dem überschwemmten, um nicht zu sagen übersättigten literarischen Kunstmarkte sich Geltung verschaffen? Wir wünschen und hoffen: Ja; denn es ist durchaus gründlich und originell, gut geschrieben und nicht minder gut ausgestattet.

Beginnen wir mit dem letzteren, der Ausstattung, so zeigt diese den auf diesem Gebiete vorzüglich bewanderten Künstler sowohl in Bezug auf die Auswahl der Gegenstände, als auf deren Ausführung und Vertheilung resp. Anordnung. Sämmtlich in den höchst sauber gedruckten Text aufgenommen, dienen die Illustrationen ihm nicht nur zur Erläuterung, sondern auch zur Verzierung als Initialen, Kopfleisten, Bordüren u. s. w. Vieles beruht hier auf neuer Aufnahme; manches ist erst hier in die Kunstgeschichte eingeführt. Und dennoch ist kein unbedeutender Gegenstand zur Abbildung gelangt, denn der Verfasser liebt es, gerade an den hervorragendsten Gebilden die Entwickelung der Kunst nachzuweisen; defswegen ist er nicht so sehr bestrebt, Alles zu erwähnen, als vielmehr das Bedeutungsvolle und Charakteristische aus jedem Kunstzweige und jeder Epoche in Wort und Bild hervorzuheben und es eingehend zu beschreiben. Die grofsen Marksteine werden vor Allem betont, die Umstände, unter denen sie entstanden sind, die Einflüsse, die sie ausgeübt haben, erörtert. Was da an welt- und kulturgeschichtlichen, an ästhetischen und technischen Bemerkungen und Erörterungen in die Darstellung sich mischt, meistens in Gestalt eines kleiner gesetzten Kommentars, der mit den gröfser gedruckten mehr elementaren Unterweisungen abwechselt, ist höchst lehrreich und unterhaltend. Man merkt es dem Verfasser überall an, dafs er in den Perioden, deren Kunstdenkmäler er prüft, mit ganzer Seele lebt und zwar voll Objektivität und ohne jedes Vorurtheil. Nirgendwo hindert der Enthusiasmus die Kritik, niemals diese die Unbefangenheit, ohne die am allerwenigsten das Mittelalter richtig beurtheilt werden kann. Der Verfasser ist Maler von Beruf und diese Eigenschaft verleugnet sich nicht in seinem Buche, gereicht ihm aber zum Vortheile; denn die dekorativen Rücksichten, die in anderen Kunstgeschichten hinter den archäologischen meistens allzusehr verschwinden, erhalten hier die entsprechende Beleuchtung. Defswegen drängt sich auch die Architektur nicht allzusehr in den Vordergrund, defswegen verleugnet sich auch das Interesse nicht, welches der Verfasser den Erzeugnissen der spätromanischen Periode in besonderem Mafse zu Theil werden läfst. — In Bezug auf die Haupteintheilungsglieder (die Anfänge der deutschen Kunst — der romanische Stil — die Gothik — die Renaissance, die späteren Stilwandlungen der neuzeitlichen Kunst, XIX. Jahrhundert) geht der Verfasser den herkömmlichen Weg, aber in Bezug auf die weiteren Gliederungen folgt er eigenen Gesichtspunkten, die zu überraschenden Kombinationen führen und z. B. die frühgothische Baukunst in den „drei grofsen rheinischen Domen", die so mannigfachen Schöpfungen der Kleinkünste in „den Innungen der Künstlerhandwerker", deren Leben und Treiben vorführen. Zahlreiche, auf dies praktische Kunstschaffen abzielende Bemerkungen laufen überall unter und der Verfasser zeigt auch hier eine derartige Summe von Kenntnissen, dafs der Leser seinen eigenen das unaufhörliche Wachsthum anmerkt. Und diese Kenntnisse sind durchaus originell, das Ergebnifs eigenen Nachdenkens und selbstständigen Forschens. Daher begegnet man überall eigenartigen, stellenweise frappanten Urtheilen, die aber nirgendwo die gesunde Anschauung vermissen lassen. Auch denjenigen Gebieten und Perioden, denen sich die Kunstwissenschaft erst seit Kurzem, oder nur unvollkommen gewidmet

Digitized by Google

hat, läfst der Verfasser Untersuchungen angedeihen, die ebenso viel Tiefe als Geschmack und Objektivität bekunden und dem Leser das Urtheil erleichtern, obgleich sie über dasjenige des Verfassers keinen Zweifel lassen. Der Ueberblick über die Entwicklung der Kunst in diesem und im vorigen Jahrhundert, in der die malenden und zeichnenden Künste im Vordergrunde stehen, wird das Interesse in besonderem Mafse wecken; die scharfe Charakterisirung und bestimmte Abwerthung der in den letzten Jahrzehnten vom Schauplatze abgetretenen Malerfürsten wird auf die Anschauungen Mancher von wesentlichem Einflusse sein. — Ein eingehendes Register erleichtert die Benutzung des vortrefflichen Buches, welches sich als eine der kostbarsten Gaben des Weihnachtsbüchermarktes bewähren wird. Schnütgen.

Königliche Museen zu Berlin.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Mit 68 Tafeln und 70 Textillustrationen. Bearbeitet von Wilh. Bode u. Hugo von Tschudi. Geh. 20 Mark. Berlin, W. Spemann. 1888. 4°. VI und 263 S.

Ein Werk, das der herrlichen Sammlung ebenbürtig ist, dem Bestände es in Wort und Bild gleich musterhaft vorführt. Was das Berliner Museum an Werken der Bildnerkunst im weitesten Sinn aus christlicher Zeit besitzt, ist viel zu wenig bekannt und gewürdigt: keine Sammlung der Welt hat dergleichen aufzuweisen. Mögen da und dort einzelne Werke und ganze Gruppen von hervorragendem Werthe zu finden sein: nach Fülle und Wahl steht die Berliner Sammlung wohl allen voran, so dafs es kaum Uebertreibung ist, wenn man sagt, um italienische Plastik in bequemer Uebersicht zu studiren, müsse man das Berliner Museum besuchen. Wie Bode's Sinn und Thatkraft die Sammlung selbst gestaltet hat und sie belebt, so gehört auch ihm die schöpferische Idee des herrlichen Katalogs. In wohl abgewogener Kürze werden nach Zeiten, Ländern, Schulen und Meistern gegen 1200 Nummern beschrieben und mit fast gleichviel Abbildungen begleitet. Soweit sie in den Text eingedruckt sind, stehen dieselben nach Darstellungsweise und farbigem Werth in wohlthuendem Einklang mit der Druckwirkung der Schrift, ein in deutschen Veröffentlichungen seltener Fall. Die weitaus gröfste Zahl der Abbildungen ist auf Lichtdrucktafeln, sparsam zwar, aber durchaus genügend vereinigt. Dafs das deutsche Mittelalter, sowohl in kleinern Werken (Elfenbein), als auch in Arbeiten der grofsen Skulptur nicht zu kurz kommt, soll mit um so grofserer Anerkennung hier hervorgehoben werden, als seitens vieler Sammlungen unsere deutsch-mittelalterliche Skulptur bislang mit einer wahren Verachtung behandelt zu werden pflegte, und in Folge davon unzählige werthvolle Stücke verschleudert wurden, für welche unsere Lokalsammlungen die nächste und berechtigte Bewahrungsstätte gewesen wären.

Mainz. Friedrich Schneider.

Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. In amtlichem Auftrage bearbeitet von Hans Lutsch, Kgl. Regierungsbaumeister. Bd. II. Lieferung 1—3. 8°. Breslau, W. G. Korn. 1888.

Die vorstehend bezeichnete, an die 1886 erschienene Monumentenstatistik der Stadt Breslau sich anreihende Veröffentlichung verdient die jener Statistik vielfach zu Theil gewordene lobende Anerkennung in besonderem Mafse. Wenn man bedenkt, welche geschichtlichen Studien, wie viele eingehende Ermittelungen an Ort und Stelle zur Bewältigung des so reichen, vielgestaltigen Stoffes erforderlich waren, so begreift man kaum, dafs dies binnen verhältnifsmäfsig so kurzer Frist möglich geworden ist.

Die erste Lieferung hat die Denkmäler der Grafschaft Glatz und des Fürstenthums Münsterberg, die zweite die des Fürstenthums Schweidnitz, die dritte die Denkmäler der Fürstenthümer Brieg und Breslau zum Gegenstand. Jedem Hauptabschnitte ist eine Einleitung vorangeschickt, welche einen Ueberblick über die Geschichte des betreffenden Landestheils gewährt und ist derselben eine Literaturangabe beigefügt. Es folgen sodann in alphabetischer Ordnung die Ortschaften, worin sich künstlerisch Bemerkenswerthes befindet. Alles dahin Gehörige, den Inhalt der Sakristeien nicht ausgeschlossen, wird genau beschrieben unter besonderer Hervorhebung der Bauwerke. Auch hier wird auf die bezügliche Literatur hingewiesen und auf eine Datirung der beschriebenen Gegenstände Bedacht genommen. Der Unterzeichnete der in Schlesien blofs Breslau und Brieg näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte, kann, soweit sein Urtheil reicht, in Bezug auf letztgenannte Stadt nur sagen, dafs der Verfasser, wie in formeller, so auch in sachlicher Beziehung seiner Aufgabe sich vollkommen gewachsen zeigt.

Zum Schlufs sei noch einem Wunsche Ausdruck gegeben. Derselbe geht dahin, dafs dem Werke ein Bilderatlas beigegeben werde. Wie umständlich die Beschreibungen von Kunstwerken, namentlich von Bauten auch sein mögen, dem Nichtfachmann werden sie eine klare Vorstellung nicht gewähren, ein lebendiges Interesse bei demselben schwerlich wecken, ja selbst den Fachmann in mancher Beziehung unbefriedigt lassen, weshalb denn auch bei Weitem die meisten ähnlichen Werke sich mit Abbildungen ausgestattet finden. Es läfst sich kaum denken, dafs die Provinz Schlesien vor der zu jenem Zweck erforderten Geldaufwendung dauernd zurückschrecken werde. — Für Pfingsten 1889 ist die den Band vollendende Schlufslieferung nebst Titelblatt und Inhaltsverzeichnifs in Aussicht gestellt.

Köln. A. Reichensperger.

Abhandlungen.

Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus.

Mit Lichtdruck (Tafel XVII).

Das auf dem folgenden Blatte, in einem Lichtdruck reproduzirte Gemälde, das eine der werthvollen, aus dem Nachlasse des Dr. Dormagen gewonnenen Bereicherungen des Museums in Köln ist, gehört zu den charakteristischen Arbeiten eines Meisters, der, eine durchaus eigenartige Erscheinung unter den deutschen Künstlern in der Zeit um 1500, seit lange die Aufmerksamkeit der Forscher wie des die Gallerien besuchenden Publikums in hohem Grade gefesselt hat. Nach einem seiner bedeutendsten Werke, das mit der Sammlung Boisserée in die Münchener Pinakothek gelangt ist und als Hauptfigur zwischen anderen Heiligen den Apostel Bartholomäus zeigt, hat er seinen vorläufigen Namen: „Meister des heil. Bartholomäus" erhalten. Zwei andere gröfsere Altäre von seiner Hand: den Thomas-Altar und den Altar vom heil. Kreuze bewahrt schon länger das Kölner Museum. Sonst konnten ihm bisher nur noch folgende Bilder zugeschrieben werden: eine Tafel mit zwei Heiligen im Mainzer Museum, eine andere ähnliche in der Gallerie zu London, eine grofse Kreuzabnahme im Louvre, die gleiche Darstellung bei Mrs. Meynell Ingram in London, eine Anbetung des Kindes bei Herrn Oskar Hainauer in Berlin und eine Madonna mit Heiligen in Darmstadt, wozu ich noch eine neuerdings in die fürstliche Sammlung zu Sigmaringen gelangte Anbetung der heil. drei Könige fügen möchte (Nr. 227, nicht zu verwechseln mit dem Schulbilde Nr. 28: die heil. Familie).

Es kann wohl kein Zweifel mehr darüber sein, dafs der Maler in Köln heimisch war. Selbst wenn wir nicht wüfsten, dafs seine bekanntesten Arbeiten alle aus kölnischen Kirchen stammen, würden uns die stilistischen Eigenthümlichkeiten und die in seinen Figuren sich ausdrückende Empfindung davon auf das Bestimmteste überzeugen. Der kühne Versuch Alfred's von Wurzbach, ihn mit dem grofsen Schwaben Martin Schongauer zu identificiren, ist durch Scheibler's eingehende Kritik endgültig vereitelt worden. Eine solche Hypothese aber wurde überhaupt nur möglich durch die allerdings nicht abzuleugnende Wahrnehmung, dafs der Meister in wesentlicher Weise von seinen kölnischen Zeitgenossen abweicht, eine vereinzelte Stellung unter denselben einnimmt. Stehen die letzteren: ein Meister der Sippe, ein Meister von St. Severin nämlich ganz unter dem ihre Werke bestimmenden Einflusse der niederländischen Kunst, so tritt uns im Meister des Bartholomäus eine bei weitem selbstständigere, originale Begabung entgegen. Gerade hierin aber ist seine Bedeutung zu suchen.

Eine entscheidende Wandlung in der Entwickelung der kölnischen Malerei, wie wir sie vom XIII. Jahrhundert bis zu der Thätigkeit Stephan Lochner's zusammenhängend verfolgen können, findet etwa um 1460 statt, als plötzlich die kölnischen Maler vollständig unter den Bann der benachbarten niederländischen Kunst gerathen. Die niederländische Manier wird die allein herrschende, der Zusammenhang mit der grofsen älteren Kunst scheint ganz verloren gegangen: da tritt unser Meister auf, der, ein Reaktionär, wieder an Stephan's Werke anknüpft. Wohl scheint auch er seine Studien in den Niederlanden gemacht, dort jene Meisterschaft in der Technik gewonnen zu haben, die zur fesselnden Wirkung seiner Bilder nicht wenig beiträgt, aber diese Errungenschaften seiner Lehrjahre verwerthete er im Dienste jenes ächt kölnischen Ideales, das uns vor Allem aus der dem Meister Wilhelm zugeschriebenen „Madonna mit der Bohnenblüthe" und dem Dombilde so vertraut geworden ist.

In welcher Weise aber äufsert sich, welchen Charakter gewinnt diese reaktionäre Bestrebung in den Bildern? Der Meister des Bartholomäus ist ein Sonderling durch und durch: ein souveräner Beherrscher der malerischen Technik, von

Digitized by Google

nie zu ermüdender Geduld bei der sorgsam emailartig die Farben verschmelzenden Ausführung, auf pikante koloristische Effekte und phantastischen Reichthum der Trachten bedacht, ein scharfer Beobachter der Natur, ein witziger Kopf, der das Barokke, Geistreiche und Paradoxe liebt. Alles was wir von seelischer Empfindung in der älteren Schule finden, ist von ihm zum Beigeschmack für seine wie auf Salonunterhaltung und -wirkung zielenden Werke gemacht worden. Er treibt Alles auf die Spitze! Seine Figuren, von äufserster Eleganz, kleiden und halten sich mit gesuchter Grazie: mit süfslich gespitzten Mündern, affektirt geneigten Köpfchen, die langen Finger wie Spinnenbeine bewegt, stehen vor reichen aufgehängten Brokatstoffen die Frauen geziert neben Männern, die in Blick und Kopfhaltung ein tiefes Denken, gewaltsame innere Entschlüsse vorgeben möchten. In der Luft fliegen Putten in italienischem Stil, eine lichte, klare, durch fein beobachtete Luftperspektive ausgezeichnete Landschaft öffnet sich dem Blick, reiche gothische, wie von dem geschicktesten Goldschmiede ciselirte goldene Architektur rahmt das Ganze ein. Peinlich genaue, vor dem Widerwärtigen nicht zurückscheuende Naturnachahmung im Nackten soll nicht abschrecken, sondern reizen. Es ist unzweifelhaft einer der kuriosesten, zugleich reizvollsten und abgeschmacktesten Künstler aller Zeiten!

Aus unserem Madonnenbildchen allein würde sich freilich eine Auffassung des Künstlers, wie die eben gegebene, nicht ganz gewinnen lassen: es gehört zu den liebenswürdigsten, einfachsten und ungetrübteres Gefallen erweckenden Werken. Aber eine aufmerksame Betrachtung wird auch hier alle wesentlichen Elemente seiner Kunstrichtung entdecken. Vor Allem gewahrt man den charakteristischen breiten Kopftypus mit der schmalen etwas gekniffenen Nase, der hohen eckigen Stirn, dem zierlichen kleinen Munde mit den in die Höhe gezogenen Winkeln, den schweren Augenlidern — einen Typus, der die engste Verwandtschaft mit den vom sogen. Meister Wilhelm und von Stephan dargestellten hat, aber deren Eigenthümlichkeiten alle manieristisch übertrieben zeigt; ferner die Körperformen des Kindes: die dünnen Extremitäten, den schlauchartig gebildeten Bauch, das muntere Köpfchen mit der aufgeworfenen Nase, dann die eigenthümliche Form der Hände und Finger, endlich die Beigaben des brokatnen Teppichs, der gothischen mit Edelsteinen geschmückten Ornamentik des Bogens, die lichte, fein und geistreich ausgeführte Landschaft: links hellgebliche Hügel, die mit lichtgraugrünem Gras bewachsen sind, rechts einen Weiher mit einem thurmartigen Gebäude, davor sattgrünes Gebüsch, dahinter bläulich bewachsene Hügel. Das eigenthümliche naturalistische Bestreben äufsert sich in bezeichnender Weise in der peinlich genauen Wiedergabe des Druckes, welchen Maria's Finger auf das weiche Fleisch des Kindes ausüben, sowie der Reflexlichter auf den Fingernägeln. Die Farben sind leuchtend und gesättigt: von dem gold- und rothbrokatnen Teppich und der tiefblauen Gewandung der Jungfrau hebt sich licht das mit ganz leichten graulichen Schatten modellirte gelblich weifsliche Inkarnat ab. In dem röthlich blonden weichen Haare der Maria ist ein Perlendiadem befestigt. Die unbegreifliche Vollendung der technischen Behandlung macht auch hier ebenso erstaunen, wie der ausgesprochene, eigenartige Farbengeschmack.

Was dem Bilde aber bei aller unzweifelhaften Gesuchtheit einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist der anmuthige Gegensatz zwischen dem sinnenden Ausdruck stiller Befriedigung der Mutter und der ungemein natürlichen, heiteren Lebhaftigkeit des Kindes. Das ist ein letzter Klang aus jener Welt der reinen Harmonien, in welcher die älteren kölnischen Maler gelebt hatten.

Bonn. Henry Thode.

Die nebenstehende Vignette (wie die Initiale N Sp. 897) ist der Kölner Dombibliothek entnommen, und zwar dem Kodex XCV, welcher dem XII. Jahrh. angehört und in eleganter mit sehr schönen Anfangsbuchstaben ausgestatteter Schrift »Gregorii Magni Registrum«

enthält. Die Vignette, welche die Bestimmung hat, den Schlufs zu markiren — eine in den mittelalterlichen Kodizes selten vorkommende Verzierung — beruht auf Federzeichnung und ist ganz farblos.

D. H.

Digitized by Google

Die Darmgauer'sche Madonna von Meister Bertram.
In Berlin. (Gemälde.)

Digitized by Google

Meister Anton Eisenhut und sein Nachfolger Meister Otto Meier.

Der liebenswürdigen Bereitwilligkeit, womit der Graf von Fürstenberg zu Herdringen die in seinem Familien-Archiv befindlichen Anschreib-Kalender seines berühmten Ahnherrn im achten Grade Caspar's von Fürstenberg, Landdrosten von Westfalen, zur Verfügung stellte, ist es zu danken, dafs die nachfolgenden Nachrichten haben veröffentlicht werden können. Jene Kalender, gewissermafsen zu Tagebüchern ausgestaltet, eine wahre Fundgrube für Familien- und Landesgeschichte, sind wahrscheinlich für ihre Zeit einzig in ihrer Art unter dem deutschen Adel. Sie umfassen die Zeit von 1572 bis 1610 (Jan. 7. letzte Einzeichnung), von welcher 32 Kalender noch vorhanden sind, dagegen 7 aus der Reihe verloren scheinen, auch schon im vorigen Jahrhundert[1]) nicht mehr aufgefunden worden sind. Die Bearbeitung derselben, denn so mufs man ihre theilweise Veröffentlichung im „Leben und Wirken Caspar's von Fürstenberg von Pieler (Paderborn, Schöningh 1873) nennen, ist leider als verfehlt zu bezeichnen. Ein einfacher, wort- und buchstabengetreuer Abdruck wäre sehr verdienstlich und viel ersprieflicher gewesen, wie dieses Durcheinanderwerfen nach Materien, dieses Aneinanderreihen scheinbar zusammengehöriger Dinge, dieses Zerren und Verschieben ohne Innehaltung der Chronologie, vor Allem das Auslassen von dem Verarbeiter werthlos scheinenden Sachen — alles mit dem Schein und der Absicht gröfserer Uebersichtlichkeit und Ordnung!

Wie anders lebensvoll gestaltet sich das Bild dieses thatenreichen Lebens Demjenigen, welcher sich der Mühe unterzieht, die täglichen Einzeichnungen einfach der Reihe nach, gewissenhaft von Tag zu Tag, so, wie sie niedergeschrieben wurden, durchzulesen. Der Zeitraum von fast vierzig Lebensjahren eines überaus thätigen und vielbeschäftigten Mannes in hervorragender Stellung rollt an dem Leser vorüber und gewährt ein so unmittelbares frisches Bild aus lauterster Quelle, wie es der interessanteste Roman nicht lebendiger zu bieten vermag. Der Mühe ist übrigens deshalb an und für sich kaum zu erwähnen, da die Handschrift durchweg eine sehr deutliche und gut lesbare ist und nur in einem Jahrgang, im Mai und Juni 1608, etliche Blätter verblafst sind. Aber es gehört Zeit dazu, besonders wenn die Lektüre, aufser der eigenen, angenehmen Unterhaltung, auch nutzbringend sein soll. Und da mufsten die Notizen um so reichlicher ausfallen, als mühsames Suchen und die Vergleichung nur zu oft ergab, wie lücken- und mangelhaft von Pieler gearbeitet worden war, — was er freilich selbst S. 367 mit den entschuldigenden Worten andeutet: die Geschichtsquelle sei bei weitem nicht erschöpft.

Wie sehr das der Wahrheit entspricht, soll, da der wortgetreue Abdruck der ganzen Kalender-Reihe zur Zeit noch fehlt, hier nur an einem Gegenstande dargethan werden, weil auch für die Kunstgeschichte werthvolle Notizen darin, bisher ungehoben, vorhanden sind.

Die im Jahre 1879 vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines 50jährigen Bestehens in Münster veranstaltete Alterthümer-Ausstellung hat, durch den Herdringer Silberschatz, wenn nicht gerade die Entdeckung gemacht, so doch die hohe Bedeutung des Warburger Goldschmieds Meister Anton Eisenhut für weitere Kreise vermittelt. Westfalen besitzt in ihm einen Künstler, dessen Arbeiten sich dem Besten, was die Uebergangszeit und Renaissance hervorgebracht, würdig an die Seite stellen. Die herrlichen Silberstücke im Besitz des Grafen von Fürstenberg tragen zum Theil seinen Namen eingravirt und wenn auch vereinzelte Stimmen an dem einen oder andern der nicht damit bezeichneten seine Meisterhand nicht glaubten erkennen zu sollen, so ist doch im Ganzen die Meinung die vorherrschende geblieben, jene prächtigen Kirchengeräthe seien sämmtlich von ihm hergestellt. Das im höchsten Grade rege gemachte Interesse wendete sich u. a. vorzugsweise zwei Fragen zu: Wie und wann sind die Sachen in den Fürstenberg'schen Familienbesitz gelangt und was weifs man noch etwa über die Person und die weiteren Schicksale des Meisters? Pielers Buch ergab nur ein dürftiges und unzusammenhängendes Resultat; mit Hulfe der jetzt aufgefundenen Notizen ist die erste Frage nahezu vollständig gelöst, für

[1]) Denn aus der Zeit rühren jene Notizen auf einem Kalender-Umschlag her, welche Pieler S. 132 Anmerkung erwähnt. Die Abschriften sind also um Jahre jünger wie Schaten und seine Helfer!

Digitized by Google

die Beantwortung der zweiten werden einige Beiträge geliefert.

Schon bald nach der Erwerbung von Schnellenberg unweit Attendorn begann Caspar von Fürstenberg das Schlofs und die dortigen Gebäulichkeiten auszubauen. Am 20. Septbr. 1596 (Pieler a. a. O. S. 180) findet sich zuerst die dortige Kapelle erwähnt und dafs er zu Marsberg Alabastersteine dafür zu brechen den Auftrag ertheilt. Im Sommer des folgenden Jahres 1597 erhielt Caspar in Bilstein den Besuch seines Bruders des Paderborner Fürstbischofs Dietrich. Am 1. August findet sich (Pieler S. 195) im Kalender: „essen zu Mittag zum Schnellenbergh, Ire F. G. beschauwen alle Gelegenheit meines neuwen Bauwes." Und als er im Sommer des Jahres 1598 bei seinem Bruder auf dem Schlosse zu Neuhaus bei Paderborn verweilt, findet sich unterm 17. Juni eingezeichnet: „Mein g. F. und Her befilcht Ich soll die Kapellen uf dem Schnellenbergh uf Irer F. G. Kosten fürstlich zieren lassen." Im J. 1599 Febr. 14 ist die auch von Pieler (S. 183) gebrachte Notiz: „Ludowigh — Caspars Rentmeister — kumbt an von meinen g. F. und Hern von Paderborn, narrirt ich soll von meins g. F. und Hern wegen die Capel ufm Schnellenbergh fürstlich bauwen." Als Caspar dann im Mai desselben Jahres sich wieder in Neuhaus aufhält, trägt er am 9. ein: Ire F. G. reden mit mir von dem Schnellenbergischen Capellen Bauw" und am 10. „Ich nimm von meinen g. F. und Hern meine Abredt und sonderlich mit dem Capellen Bauw zum Schnellenbergh." Im Juli desselben Jahres trifft Caspar mit dem Fürstbischof Dietrich im Kloster Oelinghausen bei der Schwester Odilia, Abtissin von Neuenheerse,[2] zusammen und am 12. steht: „Mein g. F. und Her befilcht dem Rentmeister zur Wewelspurgh mir 500 Reichsthlr. zu dem Capellen Bauw uf dem Schnellenbergh zuzustellen", welche dann unterm 26. und 28. August als von Ludwig zur Wevelsburg zu empfangen angezeigt werden. Am 7. September schreibt Ludwig: „das Gelt hab der Rentmeister zu Wewelspurg noch nicht gebracht", aber am 10. kommt jener in Bilstein an „und bringt von meinen g. F. und Hern 500 Reichsthlr. zum Capellenbauw mit." Im J. 1600 März 10 ist in Neuhaus notirt: „Ich entfange noch vom Rentmeister 250 Reichsdaler zu Erbauung der Capellen ufm Schnellenbergh." Das ganz besondere Interesse, welches Furstbischof Dietrich für die Ausstattung der Schnellenberger Schlofskapelle hegte, ist durch diese Notizen, die sich leicht noch hätten vermehren lassen, sattsam bewiesen, findet aber seine Krönung in den Kalender-Eintragungen des Jahres 1601. Vom 21.—26. Juli weilte der Fürstbischof Dietrich wieder als Gast beim Bruder in Bilstein. Täglich waren die Gäste auf dem nun ziemlich vollendeten Schnellenberg, wohin schon einige Tage vorher Caspar das Silbergeschirr hatte übertragen lassen und sein Sohn Friedrich „Dischtücher, Sessel, Küssen, Zinnen, Lavor und Leuchter" von Cöln aus schickte. Am 26. „Ire F. G. zihen difsen Morgen frue uf mit den Schwestern, mir und meinem Son nach dem Stift Paderborn, benachten zu Meschede, haben daselbst noch für den Abent Lust mit Vischen auf der Rur, underwegens uf der Gutschen schenken Ihre F. G. mir ein ansehentlich fürstlich Kirchengeschirr uf die Capellen zum Schnellenbergh. Deo gracias." In Neuhaus angekommen steht am 28. „Mein g. F. und Her befilcht mir uf Mittel zu gedenken, das das Kirchengeschir nach dem Schnellenbergh überbracht werde." Am 30. von Heerse aus: „Ich schreib ahn M. Anthon Eisenhutt, das ehr übermorgen bei mir zur Wewelspurgh sein wolle." Am 2. August: „Anthon Eisenhut kumbt an und wirdt im vertrauwt das Kirchengeschir zu packen und ghen Bilstein zu überbringen." Nach Hause zurückgekehrt verweilt Caspar in Amtsgeschäften in Attendorn und dort am 8. August „kumbt gegen Abendt mir meines Sons Friedrichen Schreiben zu, drin er vermeldet, das ehr mit den verehrten fürstlichen Kirchen-Ornamentis zu Bilstein glücklich angelangt, begert zu wissen, ob ehr zu mir Morgens gen Attendorn khommen soll". Am 9. „Ich schreib ahn meinen g. F. und Hern zu Paderborn und danke Irer F. G. nochmals für die verehrte Ornamenta, entpiete meinem Son, ehr soll alsspalt ghen Attendorn khommen, wie er dan auch thut." Am 11. wieder nach Bil-

[2]) Odilia war seit dem Jahre 1585 „Frau" des Prämonstratenserinnen-Klosters Oelinghausen (unweit Neheim) und behielt auch diese Würde bei, als sie im Jahre 1589 zur Abtissin des Kaiserlichen freiweltlichen Damenstifts Neuenheerse gewählt ward, bedurfte jedoch zur Annahme der letzteren einer päpstlichen Dispensation wegen des Ueberganges von strengerer zu leichterer Observanz.

Digitized by Google

stein heimgekehrt: „ich besehe die ankhommene Kirchen Ornamenta.“ Seiner langjährigen Gewohnheit gemäfs gibt Caspar auf der letzten Seite des Kalenders ein Verzeichnifs der „Acquisita huius anni“ und da ist unter Nr. 5 notirt: „Mein g. F. und Her Bischof zu Paderborn verehrt in die Capellen zum Schnellenbergh ansehentliche fürstliche Kirchengeschirr“ und unter Nr. 8: „die Westphälische Landschaft verehrt mich mit einem uberguldetem schönen Drinkgeschir, verbefsere difs Jar mein Silbergeschir stattlich.“

Es dürfte wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dafs diese Notizen über das ansehnliche, fürstliche Kirchengeschirr und Ornamente, wenn auch detaillirtes Verzeichnifs und nähere das Einzelne beschreibende Angabe fehlt, sich sämmtlich auf die kirchlichen Geräthe beziehen, welche Graf Fürstenberg noch heute besitzt; ob sie alle noch vorhanden sind, steht freilich dahin. Schon das Heranziehen des Verfertigers Meister Eisenhut's zur Verpackung, die Ueberführung der Sachen durch Caspar's Sohn und der wiederholt ausgesprochene Dank deuten auf den hohen Werth, den man dem „fürstlichen Geschenke“ beimafs. Es wird hierdurch konstatirt, dass die Kirchengeräthe also nicht, wie man u. A. wegen des Pontificals vielfach angenommen, erst nach des Fürstbischofs Tode, welcher einige Monate nach dem Caspar's (1618 März 5 und Dez. 4) erfolgte, im Wege der Erbschaft in den Fürstenbergischen Familienbesitz übergegangen sind, sondern Caspar hat noch selbst sie als freie Schenkung seines Bruders besessen.

Die nachfolgenden Notizen erzählen von der letzten, unvollendet gebliebenen Arbeit Meister Eisenhut's und von seinem Tode. Bis jetzt war beides unbekannt. Ein Kupferstich Eisenhut's ist auch noch aus dem Jahre 1603 vorhanden, und zwar das schöne Bücherzeichen für Fürstbischof Dietrich's Bibliothek; dieses und der nachgehends besprochene Kelch beschliefsen die kurze Kunstlerlaufbahn des schon im 49. Lebensjahre, wie gerade dieser letzte Kupferstich ergibt, gestorbenen Meisters. Wieder ist es der Wortlaut von Caspar's Kalendern, denen diese Nachrichten entstammen.

1602 Januar 4. Bilstein. Ich bringe mein Golt zusamen und Edlegestein, so zu einem guldinen Kilch uf den Schnellenberg vermacht werden soll.

Januar 23. Neuhaus. Schicke nach dem Goltschmidt zu Warburg Anthon Eisenhut, das er hieher khomen und mir Golt zum guldinen Kilch schmeltze.

Mai 1. Neuhaus. Ich schicke M. Anthon Eisenhut zwo Edelgesteine in die Paten des guldinen Kilchs.

1603 Januar 31. Bilstein. M. Anthon Eisenhut schreibt an mich, der guldiner Kelch sei balt fertigh, begert noch zu der Paten 3 Lot Golts im irster Tags zu zuschicken.

Februar 4. Bilstein. Ich schicke einen nach Warburgh, schreib ahn M. Anthon Eisenhutt und übersende im 3 Lott feines Goldes zu dem noch ungefertigten Kelche.

Juli 22. Bilstein. Schreib ahn den secretarium Maier M. Anthonium Eisenhut zu treiben, das mein guldiner Kilch gefertigt werde.

August 13. Neuhaus. M. Anthon Eisenhut schreibt und bittet um Verzeihungh, das er den guldinen Kilch noch nicht gefertigt, bittet Zeit bifs uf S. Michaelis.

September 18. Neuhaus. Ich schreib abermals ahn M. Anthon Eisenhut uf Wartburgh, das er mir den gefertigten guldin Kilch libere.

November 6. Bilstein. Ich schreib an den secretarium Ludolfen Maier, das er das gearbeitete Golt verwahrlich von der Witwe Eisenhuts entfangen wolle bifs zu meiner Ankunft.

November 13. Bilstein. Der secretarius antwortet, er wölle mit seligen Eisenhut meinem Schreiben nachkommen.

December 15. Neuhaus. Die Witwe Eisenhuts lafset mir mein Golt und edle Gesteine wiederumb liebern.

December 16. Neuhaus. Ich handle mit M. Otten Meier die Arbeit des guldinen Kilchs zu continuiren und aufszumachen, druf im von mir Golt und anders gelibert wirdt.

1604 April 5. Dringenberg. Der Goltschmidt zur Lichtenauw bringt den guldinen Kelch hierher, läfst die unverfertigte Arbeit mich besehen.

September 12. Neuhaus. Der Goltschmidt bringt den Kilch imperfect hieher, soll denselben mir fertig nach Bilstein nachtragen.

Oktober 19. Bilstein. Der Goltschmidt von der Lechtenauw M. Otto kumbt hierher und bringt den verfertigten guldinen Kilch mit, handle furt mit (im) von wegen Macherlohns für inne und die Witwe Eisenhuts uf 23 Reichsdaler.

Oktober 20. Bilstein. Ich thue M. Otten allerlei silbern und unüberguldete Drinkgeschir

so zerstofsen widerumb zu rectificiren, nim inne auch mit uf den Schnellenberg, das er daselbst gleichfals etliche zerstofsene Silbergeschir widerumb einrichte.

Oktober 21. Bilstein. Ich thue M. Otten Golt zu zwo guldinen Pullen uf den Altar zum Schnellenbergh. Ich bezale M. Otten seins und der Witwen Eisenhut's zu Warburgh verdienten Lohns von wegen des guldinen Kilchs mit 23 Reichsdalern.

1605 Juli 12. Neuhaus. Ich libere M. Othen dem Goltschmidt noch zu Verfertigungh der gulden Pullen $1^1/_2$ loit gudes Goldes und ein $^2/_3$ loits.

November 9. Bilstein. Mein Son Friedrich schreibt von Neuwenhaufs der Goltschmidt sei bald mit der Arbeit fertig.

1606 Januar 3. Ich schreib an den f. Paderbornischen Secretarium Ludolphum seinen Bruder M. Otten zur Liberung meiner Arbeit anzutreiben.

Juli 10. Mein Son der Probst soll mir meine Goltschmidtsarbeit aufs dem Stift Paderborn mit zurückbringen.

Juli 23. Mein Son der Probst bringt von dem Goltschmidt die gulden Altarpullen und ander geflickt Silberwerk wiederumb mit.

1607 November 15. Schnellenberg. Ich lasse alle mein Kirchengeschir und Drinkgeschir gulden und silbern hieher bringen und disponir solchs in Ordnung ein jedes an sein gepurendt Ordt.

Und dieser Kelch, durch Meister Eisenhuts frühzeitigen Tod imperfect geblieben, und dann, wie oben erzählt, durch Meister Otto Meier, den Goldschmidt von Lichtenau fertig gestellt, ist noch jetzt vorhanden. Neben dem Eisenhut'schen vom Jahre 1588 befindet er sich gleichfalls im Besitze des Grafen von Fürstenberg zu Herdringen und ist noch zur Zeit in dortiger Schlofskapelle in Gebrauch.[3])

Der goldene Kelch trägt, den Kalender-Eintragungen entsprechend und sie thatsächlich bestätigend, die Jahreszahl 1604. Damit allein ist jeder Zweifel gehoben und jede Muthmafsung ausgeschlossen. Aufserdem sind auf einem der in vier Fächer getheilten Fufsblätter neben einander in Email die beiden Wappenschilder Fürstenberg, zwei rothe Balken in goldenem Feld, und Spiegel, drei weifse runde Spiegel in rothem Feld, angebracht und sie sind das Alliance-Wappen Caspar's von Fürstenberg und einer Gemahlin Elisabeth, geborenen Spiegels von Peckelsheim. Es kann keineswegs befremden oder auch nur auffällig erscheinen, dafs Caspar neben dem seinigen das Wappen seiner bereits im Jahre 1587 verstorbenen Gemahlin, der Mutter seines den Stamm fortsetzenden Sohnes noch im Jahre 1604 anbringen liefs, wenn sie auch nicht mehr lebende Mitstifterin des Kelchs war. Es entspricht vielmehr vollauf und durchaus Caspar's so vielfach bethätigten Anschauungen und Gesinnung und eine angeblich dem Herdringer Archiv entstammende Notiz des XVIII. Jahrh.[4]) „er habe den Kelch auch im Namen seiner verstorbenen Frau als Weihgeschenk für die Schnellenberger Kapelle machen lassen", dient als sachgemäfse Bestätigung und Unterstützung unserer Auffassung. Um die Wappen herum befindet sich, schwarz in Gold emaillirt, die Trennungszeichen blau in Gold, die Umschrift: PRO . SAPIENTIA . NON . COMMVTABVNTVR . VASA AVRI . JOB. 18. ✠ HONORA . DOMINVM . DE . TVA . SVBSTANTIA . PROVERB . 3. 1604. Auf den andern drei Fächern befinden sich nachfolgende bildliche Darstellungen: 1) der Hailand mit der Samariterin am Jakobsbrunnen; 2) das Sammeln des Manna in der Wüste. Aus einer Wolke fallt das Manna, im Hintergrunde etwas zur Seite steht Moses und ein unbekleideter Israelit, im Vordergrunde ein in einen Korb Manna sammelndes Weib, halb dem Beschauer den Rücken kehrend, daneben ein nacktes Kind, dem Moses das Handchen mit dem, was es aufgerafft, zeigend und gleichsam fragend: manhu, was ist das? 3) Moses schlägt mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen; ein Mann im Helm trinkt begierig, ein anscheinend verschmachtendes Weib hält schlaff eine Schale hin, dazwischen ein schöpfendes Kind.

Von den vielfach angebrachten Edelsteinen fehlen eine ganze Anzahl — wohl von unberufener Hand entfernt!

Die Höhe des Kelchs beträgt 19 cm; der Durchmesser des Fufses 12 cm; der Durchmesser der Kuppe 9 cm; das Gewicht beträgt 350 gr.

---

[3]) Schon J. B. Nordhoff hat in „den Jahrbuchern des Vereins von Alterthumsfreunden der Rheinlande" Heft LXX S. 115 ff. den Kelch beschrieben und mit Recht gefragt: „Wer ist der Künstler des schönen Werks?" Gegenüber den Kalender-Einzeichnungen schwindet jeder Zweifel über die Provenienz.

[4]) Nordhoff a. a. O. S. 117 Anm. 1.

Der Kelch läfst sich zwar in mehrere einzelne Theile zerlegen und zwar schiebt sich u. A. ein runder Zapfen unten an der Kuppe in eine Hulse des Schaftes enge ein und wird durch einen quer durch beide Theile laufenden Stift festgehalten. Aber die daraus gefolgerte Meinung, er sei als Reisekelch verfertigt und habe als solcher „ursprünglich dem Paderborner Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg gedient", ist nach dem Vorstehenden hinfallig.

Die Patene, deren Durchmesser 12 cm, und deren Gewicht 80 g beträgt und welche ebenso wie die Kuppe aus Gold und deshalb weich und biegsam ist, enthält, Caspar's oben ausgesprochenen Wunschen entgegen, auffallender Weise keinen Edelsteinschmuck. Sie ist schüsselformig, ohne Absätze und hat am Rande der Unterseite eine Inschrift getragen, welche aber durch das Purifiziren undeutlich geworden ist. Die Worte AVRVM . . . DJCIT DOMINVS . . TVVM . . . MEVM sind noch zu entziffern. Das Löffelchen ist kunstlos und versilbert, scheint nicht zum Kelche zu gehören, sondern später hinzugemacht worden zu sein.

Gegenüber dem in erster Linie hervorstechenden Charakterzug der Eisenhut'schen Arbeiten, der technisch höchsten Vollendung bei Behandlung des getriebenen Silbers, findet sich, abgesehen davon, dafs jene hohe Perfektion hier nicht erreicht ist, dafür hier der reiche Farbenschmuck bunter Edelsteine und des Emails — Mittel, welche Eisenhut, soviel bekannt, zur Verschönerung und Ausschmuckung seiner Werke, nicht angewendet hat. Auch Engelköpfe, von Eisenhut nur an den acht Ecken des Pontificals angebracht, bekanntlich eine sehr beliebte Renaissance-Verzierung, finden sich an dem Kelche, sowie leichteres, durchbrochenes Blattwerk. Aus allem diesem letzteren bestehen höchst wahrscheinlich diejenigen Zuthaten, durch welche Eisenhut's angefangenes Werk von Meister Otto Meier vollendet wurde. Im Einzelnen festzustellen, was von dem einen, was von dem andern Meister herstammt u. s. w., mufs sachkundigen Kunstkritikern überlassen werden — wenn es überhaupt möglich ist. Uns sollen hier weniger das kunstlerische Schaffen, wie die kunstgeschichtlichen Momente beschäftigen. Und da ist die nächste Frage, was wissen wir von Meister Otto Meier von Lichtenau? Wenn schon das W. in den Eisenhut'schen Kupferstichen zu den sonderbarsten Emendationen Veranlassung gab und selbst Füssli und auch Nagler in ihren Künsterlexicis nicht Warburg in Westfalen daraus erkannten, was ist da von einem Manne mit dem ungewöhnlichen Namen Meier zu erwarten, der, wie es scheint, aus Lichtenau stammt, einem kleinen Orte an den Abhangen des Teutoburger Waldes zwischen Warburg und Paderborn? In der That, man wufste bislang nichts von ihm.[5]) Und doch mufs in jenen Tagen, als Caspar von Fürstenberg denselben würdig hielt, unmittelbar nach dem Tode Eisenhut's, ihn mit solcher Arbeit zu betrauen — er hätte ja bei seinen vielfachen Relationen ebensogut in Köln oder Frankfurt, wie er es wiederholt gethan, diese Arbeit fertigen lassen können — Meister Otto Meier als tüchtiger und gewandter Künstler der Heimath bereits bekannt gewesen sein. Die Fürstenbergischen Geschwister werden, als Mäcene für Kunst und Architektur — die Nachwelt sieht es! — sowie sie den ersten Künstler des Landes Anton Eisenhut soviel für sich beschäftigten, dafs sein Bestes in ihren Besitz gelangte, auch von dem jungeren Kunstler längst Kunde gehabt haben, um so mehr, als des Meisters Bruder fürstlich Paderbornischer Sekretär war. Vielleicht auch, dafs der vor der Erwerbung von Laër bei Meschede in Lichtenau wohnende Vetter der Fürstenberge, der Paderbornische Hofmeister Heinrich Westphalen — ihn wird auch zweifellos jenes Bild von Eisenhut vorstellen, dessen Lessing (die Silberarbeiten Eisenhoits) bei Aufzählung der Kupferstiche unter Nr. 4, als im Jahre 1585 gestochen, erwähnt — ihre Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt hat. Von jener Seite ist freilich leider auf weitere Aufhellung kaum zu rechnen, da das überaus werthvolle und umfangreiche Archiv der Familie Westphalen sammt Bibliothek bis auf wenige Reste im Jahre 1848 auf dem Gräflich Westphalenschen Schlosse zu Fürstenberg am Sentfelde, wo es sich befand, verbrannt ist. Auch mufs Caspar mit der dem neuen Meister anvertrauten Vollendung zufrieden gewesen sein, da er bei Ablieferung der einen Arbeit, neben Reparatur alten Silberwerks, ihm gleich wieder eine neue, die Altarpullen (Mefskännchen für Wein und Wasser) in Auftrag gibt.

[5]) So ist z. B. in Mithoff „Mittelalterl. Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens" lexikalisch dargestellt (2. Aufl., 1885) sein Name nicht erwähnt.

Digitized by Google

Sehen wir uns nach Gegenständen um, die eine mit dem Herdringer Kelche ähnliche oder doch analoge Arbeit bieten, die in demselben Charakter gehalten sind und dann also vielleicht auch dem Meister Otto Meier zuzuschreiben wären, so hat Herr Professor Dr. Kotthoff in Paderborn schon lange vor Kenntnifsnahme jener hier veröffentlichten Kalendernotizen Schätze entdeckt und uns auf dieselben aufmerksam zu machen die Güte gehabt, welche nunmehr eine erhöhte und andere Bedeutung gewinnen.

Es befinden sich noch zur Zeit in Paderborn drei Kelche, welche augenscheinlich von der Hand desselben Goldschmieds gefertigt sind, zwei im Domschatz, der dritte in der ehemaligen Jesuitenkirche. Alle drei erinnern in der stilistischen Behandlung und ihrem Aufbau, in der ganzen Art der Arbeit ganz entschieden an den vorerwähnten Kelch in Herdringen. Der eine im Dom, der herrlichste der drei, vom Paderborner Domkämmerer Johann von Hanxleden im Jahre 1614 geschenkt, und der in der Jesuitenkirche sind sich in Auffassung und Behandlung sehr ähnlich, prachtvolle Arbeit der Renaissance ohne jeden Anklang an Gothik, und besonders hervorragend durch die reiche geschmackvolle Emaillirung an den Verzierungen und der am Fufse angebrachten Wappenschilder. Der in der Jesuitenkirche ist ein Vermächtnifs der Abtissin von Neuenheerse und Frau zu Oelinghausen, Odilia von Fürstenberg, der schon oben erwähnten Schwester Dietrich's und Caspar's, und das ist auch der zweite im Domschatz. Die Inschrift an beiden nennt ihren Todestag 1621 März 7 und es ist aus ihrem (im Gräflich Fürstenberg'schen Archiv zu Herdringen befindlichen) Testament und Kodizill bekannt, dafs sie diese Kelche anzufertigen bestimmt und ausdrücklich angeordnet hat, dafs der für den Dom mit Perlen geziert werden sollte, was auch geschehen ist. Sollten wir in dem Verfertiger dieser drei Kelche, wozu der Herdringer als vierter tritt, nicht vielleicht den aus vorstehenden Nachrichten neu aufgefundenen Otto Meier als Meister vor uns haben? Kein Zeichen freilich, keine dahin deutenden Buchstaben, keine Inschrift, soviel bisher konstatirt, bezeugen es oder uberliefern uns den Namen des Kunstlers, dem wir sie zuschreiben möchten. Also lediglich Vermuthung — auf die Zeit, die Arbeit und einige andere Momente aufgebaut.

Da Caspar von Fürstenberg schon im Jahre 1603 mit ihm in Verbindung trat, so wäre es sehr wohl denkbar, dafs der dem Fürstbischof Dietrich befreundete und verwandte Domherr Johann von Hanxleden (Sohn der Catharina von Canstein), der bei der Wahl unter Denen sich befand, die ihm die Stimme gaben (Pieler S. 95, ebenso wohl wie die Testaments-Exekutoren Odilias, der Münstersche Domkellner und Domherr von Paderborn Dietrich von Plettenberg, ihr Vetter und ihr Neffe Friedrich von Fürstenberg, Caspar's Sohn, gerade diesen ihnen bereits bekannten vaterländischen Meister mit jenen Arbeiten beauftragt hätten. Genauere Beschreibung dieser schönen Kelche späterer Mittheilung vorbehaltend, wird hoffentlich genauere kunstkritische Nachforschung Sicheres darüber an's Licht bringen, ob unsere hier ausgesprochene Vermuthung Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann und ob thatsächlich der durch Caspar's Kalender der Vergessenheit entrissene und so zu sagen neu ausgegrabene Goldschmied Meister Otto Meier von der Lichtenau, der Vollender des Herdringer Kelchs, dieselbe Person ist mit dem künstlerisch so bedeutsamen und hochbegabten Goldschmied, welcher auch diese Arbeiten geliefert hat.

Der Erwerb eines neuen Künstlernamens für Westfalen, den wir Caspar's von Fürstenberg Kalendern verdanken, wird Antrieb sein, der Persönlichkeit und den Werken desselben naher nachzugehen.

Godelheim. Graf J. Asseburg.

Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München.

Die Maler aller Nationen Europas und selbst mehrere der neuen Welt haben sich in diesem Sommer ein Stelldichein in der alten deutschen Musenstadt Munchen gegeben, um die ganze grofse Schaar der Kunstfreunde aller Länder zu erfreuen und zu zeigen, was sie zu leisten im Stande sind. Lustig flattern die Fahnen ihrer Heimathländer auf hohen Masten vor dem Eingang zum Glaspalaste und bezeichnen die Stätte des edlen Wettstreits. Vornehm und imponirend empfangt den Eintretenden die mächtige Central-

halle, an die sich zu den drei übrigen Seiten die verschiedenen, jetzt der Kunst geweihten, Räume anschliefsen.

Wenn wir dieselben durchschreiten, um zu sehen, wie sich uns die religiöse Malerei präsentirt, so finden wir, dafs die Zahl der religiosen Bilder im Vergleich zu früheren Ausstellungen zugenommen hat, doch ist dieselbe, besonders im Verhältnifs zum Genre und zur Landschaft, durchaus keine grofse. Die Gründe dieser Erscheinung sind für jeden leicht zu finden. Aber überraschend ist es, dafs einige Länder auf dem religiösen Gebiete gar nicht vertreten sind, so Belgien, welches sonst in der modernen Malerei die Rolle eines Grofsstaates spielt, und das alte klassische Land der Malerei, Italien.

Wie sollen wir aber dem Leser schildern, was die religiöse Malerei geleistet? Man ist von Alters her gewohnt, die Maler nach Schulen zu klassifiziren; aber heutzutage ist das eine sehr schwierige Sache; denn sind die Künstler auch aus Schulen hervorgegangen, so macht sich bald der moderne Individualismus geltend, der eine folgt mehr diesem, ihm bisher fremden, der andere jenem Meister; der eine geht mehr bei dieser alten Schule in die Lehre, der andere bei jener, und alle sind beeinflufst von den modernen Franzosen. All dieses im einzelnen zu verfolgen, ist eine zu weitschweifige Arbeit und liefse sich an den ausgestellten religiösen Gemälden gar nicht verwirklichen. Nicht einmal die eigentliche Grundrichtung eines Malers — ob idealistisch oder realistisch — läfst sich stets nach seinen religiösen Bildern bestimmen. Friedrich Keller z. B. ist in München durch zwei Gemälde vertreten, eine Grablegung, die an idealem Gehalt kaum durch ein Bild der ganzen Ausstellung übertroffen wird, und durch einen „Eisenhammer", der ein ganz imponirender Repräsentant des modernen Realismus ist. Wir müssen daher auf die allerdings bequeme Rubrizirung nach Schulen verzichten, wollen aber die Richtungen charakterisiren, welche der Münchener Ausstellung ihre Signatur aufdrücken und die hervorragenden religiösen Gemälde je nach ihren Eigenschaften eingliedern.

In der Malerei unserer Zeit sind München und Paris die beiden Haupt-Centren, jenes für die germanischen Völker bis nach Skandinavien, dieses für die romanischen. Auf der ganzen Linie ist der Realismus durchgedrungen, und die diesjährige Münchener Ausstellung zeigt, dafs seine Herrschaft in den letzten Jahren wenigstens in Deutschland noch entschiedener geworden ist. Was der Realismus will, ist allgemein bekannt. Er will, kurz gesagt, alles so darstellen, wie es in Wirklichkeit ist. Aber nicht alle Maler dieser Richtung vertreten den genannten Grundsatz mit der gleichen Konsequenz. Die gemäfsigten Realisten streben darnach, dem religiösen Gehalt ihrer Vorwürfe gerecht zu werden, sie stellen die Heiligen als Heilige dar, aber sie lassen auch ihrem Subjektivismus die Zügel schiefsen und kümmern sich wenig um die Tradition. Sie schreiben die Wirklichkeit möglichst genau und wirkungsvoll ab auf die Leinwand, doch meiden sie das Häfsliche und Abstofsende. Je mehr nun ihre religiösen Vorwürfe der Darstellung der Wirklichkeit Raum geben, desto befriedigender sind ihre Leistungen, daher Scenen aus dem Leben der Heiligen, mit historischer Treue geschildert, den Meistern dieser Richtung vorzüglich gelingen.

Hieher gehört „die Vision des hl. Bernhard" von W. Bernatzik (Wien). Auf diesem Bilde erstreckt sich vor einer Kirche ein Rasenplatz. Auf demselben ist St. Bernhard in die Kniee gesunken vor einer Heiligen, welche in rosa Kleid, rothem Mantel und grünem Kopftuch vor ihm niederschwebt. Dafs diese Heilige Maria ist, kann kein Mensch erkennen; ihre Kleidung ist ganz willkürlich gewählt. Dann ist die ganze Scene, abgesehen von jener Heiligen, in vortrefflicher Weise so gemalt, wie die alltägliche Wirklichkeit ist: Die weifs getünchte Kirchenwand, der ächte grüne Rasen sind mit nüchterner Naturlichkeit vor unsere Augen gebracht. Die Geschichte kann sich so zugetragen haben, aber befriedigt diese realistische Darstellung ganz? Ist nicht ein Widerspruch zwischen der idealen Gestalt eines Heiligen und unserer alltäglichen, prosaischen Wirklichkeit? Offenbar; und ein Kunstwerk kann und mufs einen solchen Widerspruch vermeiden; die Scenerie hätte idealisirt werden müssen. — Bruno Piglhein's (München) „Grablegung" ist ein sehr hohes Bild, in dessen unterer Hälfte die betr. biblischen Personen dem Herrn den letzten Liebesdienst erweisen, während die obere von Felspartien eingenommen wird. Die düstere Felsschlucht bildet eine sehr wirksame Staffage für die Grablegung, aber die Personen sind möglichst wenig zur Geltung gebracht. Diese Darstellung hält

Digitized by Google

sich also zu sehr an dem äufseren, historischen Vorgang, sie sucht zu sehr durch Nebensächliches zu wirken. Man vergleiche damit die später zu erwähnende Keller'sche Grablegung, die sich in der Komposition an die alten klassischen Meister anschliefst, und es ist klar, welches Bild als Erzeugnifs der religiösen Kunst den Vorzug verdient.

Erfreulicher ist die Art, wie mehrere spanische Maler ihren Realismus verwerthen. Sie haben Sinn für's einfach Grofse und Schöne. José Benlliure y Gil (Rom) zeigt uns, wie unzählige männliche und weibliche Gestalten schwebend ins Kolosseum und durch dasselbe ziehen. Es soll ein Sühnezug von Heiligen sein, welchen der heil. Almaquio, der letzte Martyrer des Kolosseums, in der Allerseelennacht dort anführt. Die männlichen Heiligen sind aber zu sehr als Geister, ja Gespenster, charakterisirt, so dafs der religiose Eindruck des Bildes dem auf demselben gezeigten Talente durchaus nicht entspricht; es hat nämlich eine grofsartige Komposition, ist reich an Motiven der Bewegung und des Lebens und sehr ausdrucksvoll gemalt. — Aechte Menschen stellt Casanova y Estorach (Paris) dar in den Bettlern, welche mit Dank und Bewunderung die Speisen aus der Hand des heil. Ferdinand, Königs von Spanien, entgegennehmen. Dieser aber steht da grofs und demüthig zugleich; sein ganzes Wesen athmet Heiligkeit, Demuth und Nächstenliebe. Das ist ein erfreulicher Realismus. Und wie verschieden sind diese wirklichen, christlichen Armen von den Proletariern v. Uhde's, von welchen später die Rede sein wird! — Noch mehr Wahrheit und Tiefe liegt in Moreno Carbonero's (Malaga) „Bekehrung des Herzogs von Gandia vor der Leiche der Kaiserin". Die verfallende Leiche der Kaiserin, die Ergriffenheit des Herzogs und die ruhige Theilnahme der an den Anblick des Todes gewohnten Priester sind mit einem packenden Realismus geschildert; dazu das öde, nur durch einige kleine Fenster erhellte Gemach höchst stimmungsvoll; alles Uebertriebene, alles Kleinliche, alles Nebensächliche ist fern gehalten, und so steht das Gemalde da einfach, doch imposant und sicher seines Eindruckes.

Während die letztgenannten Spanier ihren Gegenstand schlicht und wahr im grofsen Stile darstellen, lieben es die Franzosen und ihre Anhänger, Aufsehen zu erregen, insbesondere durch künstliche Licht-Effekte, dabei fallen sie leicht ins Theatralische. Es scheint, dafs die einfache Natürlichkeit an der Seine nicht zu Hause ist. Eine Ausnahme hiervon bildet in einer Richtung Dagnan-Bouveret (Paris) mit seiner Madonna, welche wenigstens eine wahr aufgefafste arme Frau ist. Aber welche Künstelei ist anderseits dabei: Das heil. Antlitz des Jesukindes ist unserm Blick durch einen Mantel entzogen, und nun brechen die Strahlen der Gottheit aus demselben hervor, und diese dürfen wir sehen! — Theatralische Effekthascherei ist in besonders auffälliger Weise zu sehen auf dem Gemälde von William Dodge (Paris) „David als Sieger über Goliath". Da schwenken berittene Philister in so eleganter Weise ab, dafs man lächeln mufs; ferner beleuchtet die untergehende Sonne die lichten Wolken, die Felsspitzen und — die mit der Schleuder emporgehaltene Linke des David! Das soll natürlich sein; das soll Wirklichkeit sein, wie sie gewesen ist! Zugleich zeigt sich auf diesem Gemälde in der Auffassung und Darstellung ein ganz extremer Realismus, so dafs wir hiermit einen Schritt weiter gehen. Dieser Realismus dringt nicht in den religiosen Gehalt seiner Vorwurfe ein, sondern fafst dieselben rein äufserlich auf und stellt sie ganz naturalistisch dar, d. h., so wie sich der betreffende Maler denkt, dafs sie nach dem naturlichen Verlauf der Dinge sich zugetragen haben; dabei wird auch das Häfsliche nicht einmal stets zurückgewiesen. So ist dem zuletzt genannten Bilde in keiner Weise anzusehen, dafs es einen Gegenstand der heiligen Geschichte behandelt. Der gottbegnadete Jüngling steht sogar fast ganz unbekleidet da und ist von so braun-schwärzlicher Karnation, wie sie den Beduinen der Wüste eigen sein mag; dafs ein solches Produkt kein Erzeugnifs der religiösen Kunst mehr ist, braucht nicht bemerkt zu werden.

Der extreme Realismus hat in München einen Vertreter, welcher denselben in eine neue Bahn zu leiten sucht, nämlich Fritz v. Uhde, geb. 1848 (München). Bei diesem Maler ist von einem Streben nach dem Idealen natürlich auch nicht eine Spur zu finden, ebensowenig irgend ein Festhalten an der alten begründeten und bewährten Tradition. Nein, v. Uhde hat dies alles, wie die übrigen Extremen, mit Bewufstsein und Absicht verworfen. Er will aber einen neuen Weg einschlagen und geht nun einfach auf die Strafse, da sucht er sich Proletarier

Digitized by Google

des XIX. Jahrhunderts, welche die Persönlichkeiten der heil. Geschichte vorstellen sollen. Auf seiner „heil. Nacht", einem nach Art der Flügelaltäre dreigetheilten Bilde, sitzt im Hauptfelde eine solche abgezehrte, mitleiderregende Mutter mit ihrem Kinde, dessen Gesicht nicht zu sehen ist. Auf dem einen Seitenfelde kommen geringe Leute herzu, während auf dem andern musizirende Engel in einem Dachraume sitzen. Noch mehr treten die unerquicklichen Typen wie roher Arbeiter, pietistischer Grübler u. dgl. auf seiner „Bergpredigt" und seinem „letzten Abendmahl" hervor. Es weht uns ein eisiger Hauch entgegen aus diesen Bildern, wenn nicht eine an den Sozialismus erinnernde Verbissenheit gegen Gott und Menschen aus denselben redet. Was die Art der Darstellung angeht, so sind die Gestalten scharf charakterisirt, aber nicht fein modellirt; auch ist das Kolorit nicht recht klar, so dafs auf seiner „heil. Nacht" die Gestalten sich mehr wie Schemen ausnehmen. Uhde hat nämlich seine Lehrzeit in Paris durchgemacht, und die beiden letztgenannten Eigenthümlichkeiten sind noch deutliche Spuren derselben. Es scheint, dafs er dort auch in einer Sphäre gelebt hat, welche ihn auf seinen neuen Weg geführt hat. Möge es ihm in dieser Hinsicht ein Fingerzeig sein, dafs noch keines seiner genannten Bilder einen Kaufer gefunden hat; solche Extravaganzen weist doch das Publikum entschieden zuruck.

Während die zuletzt genannten Maler in jeder Hinsicht extrem sind, hat der Realismus bezüglich der Mal- oder Darstellungsweise eine andere extreme Entwickelung erlangt, welche in der Munchener Ausstellung einen entschiedenen und uberraschenden Ausdruck gefunden hat und zwar einen so entschiedenen und so überraschenden, dafs nicht wenige Kunstjunger und Kunstfreunde glauben, diese Ausstellung werde einen Wendepunkt in der neuern Malerei bezeichnen. Diese weitere Entwickelung des Realismus zeigt sich zwar nicht vollkommen auf den religiösen Gemälden, aber sie spielt doch auch auf diese mehr oder weniger hinüber, so dafs es für uns nothwendig ist, dieselbe kurz zu charakterisiren. Sie ist zurückzuführen auf Eduard Manet (1833—1883, Paris). Derselbe ging von der Anschauung aus, dafs das menschliche Auge von den Gegenständen nur Farben-Eindrücke erhält, und dafs der Maler nur diese wiederzugeben habe. Er trat dadurch mit den bisher geltenden Theorien in scharfe Opposition. Vor ihm hatte man geglaubt, dafs eine genaue Zeichnung, ein klarer Flufs der Linie, plastisches Modelliren der Formen wesentlich zur Schönheit eines Gemäldes gehören. Manet aber glaubte, dafs das Festhalten an diesen Forderungen die Unmittelbarkeit des Eindruckes bei einem Bilde hindere; wenn man die von den Gegenständen empfangenen Farbeneindrücke durch Farbenflecken darstelle, so habe man das richtigste Gemälde geliefert. Diese Art zu malen resp. darzustellen führt den Namen Impressionismus oder Eindrucks-Malerei. Die Bilder, welche nach dieser Manier gemalt sind, haben stets etwas Skizzenhaftes an sich. — Die unverfälschten Eindrucke der Wirklichkeit glaubte man ferner unter freiem Himmel suchen zu müssen, und so entstand die Darstellung in voller Sonne, die „Freilicht-Malerei". Dem entsprechend sieht man in München, wenn man nur flüchtig die Wände der Ausstellungs-Räume überschaut, im Allgemeinen eine merkwürdige Erhöhung der Farbenscala, weit mehr Licht, als man's von Alters her gewohnt ist, insbesondere einen silberigen Ton und eine grau-schleierhafte Färbung, wie die Natur sie allerdings auf gewisse Entfernungen darbietet (z. B. Uhde, „heil. Nacht").

Es ist nun offenbar, dafs diesen Theorien etwas Wahres zu Grunde liegt; aber einen Wendepunkt in der Entwickelung der neueren Malerei werden sie schwerlich bezeichnen. Wahr ist, dafs unser Auge nur Farben-Eindrucke empfängt bei weiten Entfernungen, aber ebenso wahr ist, dafs durch unser Auge unser Verstand sieht und die Linien und Formen sofort ergänzt, soweit es ihm nur möglich ist, so dafs der sehende Mensch ein vollständiges Bild des Gegenstandes in sich aufnimmt. Demgemäfs genügt die Malerei ihrer Aufgabe nicht, wenn sie in jedem Falle nur das Auge zu seinem Recht kommen läfst. Man denke sich ferner ein monumentales Historienbild nach dieser Theorie durchgefuhrt, also lebensgrofse Gestalten welche nur aus Farbenklecksen bestehen. In einer gewissen Entfernung gesehen, mögen sich dieselben zu menschlichen Wesen verbinden, wenn ein ächter Meister die Künstelei geliefert hat; ist es aber natürlich, ist es wahr, dafs sich eine lebensgrofse d. h. aus der Nähe gesehene Gestalt für uns in blofse Farben-Eindrücke auflost? Durchaus nicht, wir sehen jede Linie

Digitized by Google

deutlich, jede Form plastisch. Also um natürlich zu werden, wird man recht künstlich und unnatürlich. Demgemäfs kann der Impressionismus in der Historienmalerei keine grofse Rolle spielen.

In ganz gemäfsigter Weise ist er doch auf einem hervorragenden Bilde der Münchener Ausstellung vertreten, nämlich auf dem des Spaniers Alcazar Tejedor (Madrid). Er zeigt uns in Lebensgröfse Eltern, welche ihrem Sohne nach seiner ersten Messe Gluck wünschen. Er sitzt in der Kirche auf einem Sessel, angethan mit den Gewändern seiner neuen Würde, seine Mutter ist vor ihm auf die Kniee gesunken und umarmt ihn in seliger Rührung, vor Freude weinend steht der Vater da. Der einfache Hergang ist ergreifend geschildert, so dafs derselbe zu einer Darstellung der Würde des Priesterthums emporgehoben wird; die Unmittelbarkeit des Eindruckes ist also grofs, aber durch Verzicht auf den Impressionismus sowie auf die etwas rohe Farbengebung hätte das Bild gewifs nicht verloren.

Eindrucks- und Freilicht-Malerei haben ihren gröfsten Werth für die Landschaft, denn diese sehen wir meist in so grofser Entfernung, dafs Umrifslinien und Formen mehr oder weniger verschwinden und fast nur Farben-Eindrücke übrig bleiben, und sie ist stets dem freien Licht, das von allen Seiten zufliefst, ausgesetzt. Auch in der religiösen Malerei kann aber das „Freilicht" eine grofse Rolle spielen, und es ist ein ganz hervorragender Repräsentant desselben da in dem Spanier Viniegra y Lasso (Cadix). Seine Einsegnung der Felder i. J. 1800 ist natürlich eine Scene, die im Freien vor sich geht, also von selbst dem „Freilicht" ausgesetzt, aber mit welcher Meisterschaft ist der Künstler hier dieser Theorie gerecht geworden! Der Himmel ist wunderbar klar, doch nicht blau; überallhin wogt das hellste Licht, in dem die Personen mit seltener Naturtreue dastehen. Der religiose Eindruck des Bildes ist aber kein so grofser, wie der künstlerische. Der gleifsende Sonnenschein ruft dem Beschauer so lebhaft die druckende Hitze des Sommers ins Bewufstsein, dafs er dem segnenden Priester weniger Aufmerksamkeit schenkt. Auch sieht dessen hageres, durch den Schatten recht markirtes Gesicht so gespenstisch aus, dafs man sich nicht angezogen fühlt. Hier machen wir also die Wahrnehmung, dafs die Nebendinge auf einem Historienbilde, je mehr sie ausgeführt sind, desto mehr sich dem Beschauer aufdrängen; dieses geschieht aber stets auf Kosten des eigentlichen Vorwurfes. Darum sollten dieselben stets weniger genau ausgeführt werden als dieser.

Es sind noch drei hervorragende Gemälde übrig, welche eine singuläre Stellung einnehmen: Des Polen Matejko „Jungfrau von Orleans", Gabriel Max' (München) „Madonna" und Friedrich Keller's (Stuttgart) „Grablegung". Das erstgenannte Bild ist von riesigem Umfang. Die Jungfrau führt den Hof in die Kathedrale von Rheims; die Volksmenge jubelt ihr zu, und in den Lüften erscheinen der Erzengel Michael, die heil. Katharina und die heil. Margaretha,[1]) sie inspirirend und führend. Ein imponirendes Bild von lebensvoller, doch nicht ganz übersichtlicher Komposition, grofsartigem Reichthum der Charakteristik und kräftigem, breitem Kolorit, das aber durch den über das Ganze verbreiteten bräunlichen Ton ungünstig beeinflufst wird, doppelt ungünstig in einer Zeit, in welcher die Realisten so wahr zu malen wissen. Die gefährliche Aufgabe, die drei genannten Gestalten des Jenseits mit der Hauptscene in Verbindung zu setzen, ist glücklich gelöst, doch sind dieselben zu realistisch aufgefafst und zeigen unliebsame Anklänge an die Zopfzeit.

Die Madonna von Gabriel Max besitzt unstreitig hohe Vorzüge. Eine bleiche, edle Frau, hält sie ahnungsvoll ihr herrliches Kind auf dem Schoofse, welches segnend seine kleine Rechte erhebt. Sowohl Mutter als Kind sind tief und innig erfafste Gestalten, die sich gleichwohl in einfacher Natürlichkeit geben. Dem entsprechend ist auch das Kolorit: Die Farben sind sehr fein und zart abgestuft. Aber Madonna und Kind haben etwas modern weiches; das starkmuthige Weib des Evangeliums ist in der erstern nicht angedeutet. Ueber die Sonderlichkeit, um das Bild einen Holzrahmen zu malen mit zwei brennenden Kerzen und wächsernen Votiv-Gaben wollen wir mit dem Künstler nicht rechten.

---

[1]) In der Beilage zur Münchener „Allg. Zeitung" 1888 Nr. 185 sind diese drei Gestalten irrthümlicherweise gedeutet als Frankreich, die Lilie darbietend, ein Siegesengel mit der Palme . . . und ein derber Cherub mit flammendem Schwerte". Die wichtige Rolle, welche St. Michael, Katharina und Margaretha in der Lebensgeschichte der Jungfrau von Orléans spielen, spricht für unsere Auffassung.

Digitized by Google

Vom religiösen Standpunkt befriedigt wohl kein Gemälde der Ausstellung mehr als Friedrich Keller's „Grablegung", ein Bild von mäfsigem Umfang. Der traurige Vorgang ist ohne Rücksicht auf Nebendinge nicht nur mit ergreifender Wahrheit und Natürlichkeit geschildert, sondern auch — im Geiste der klassichen Italiener der besten Zeit — im Gewande einer Schönheit, welche bis zur idealen Verklärung durchdringt.

Wenn sich nun auch dem Besucher der Münchener internationalen Kunst-Ausstellung unter den religiösen Gemälden manches tadelnswerthe aufdrängt, so kann er doch in vielen Hinsichten etwas lernen und sieht viel ernstliches Streben, das von tüchtiger Begabung zeugt, sowie mehrere hohe Leistungen, wahre Monumente des künstlerischen Schaffens unserer Tage.[2])

Geifslingen a. St. Albert Fuhrmans.

[2]) Verschiedene von nicht minder urtheilsfähigen Besuchern der Münchener Ausstellung mündlich oder schriftlich mir zugegangene Mittheilungen, auch mehrfache Aeufserungen in der Presse lassen den vorstehenden Bericht des verehrten Herrn Verfassers in einigen Beziehungen als etwas zu günstig, die Kritik an einigen Stellen als etwas zu milde erscheinen. Um so entschiedener spricht sich im „Archiv für christliche Kunst" Nr. 11 der Herausgeber (Herr Prof. Dr. Keppler) aus, der dem Artikel: „Eindrücke von den Münchener Ausstellungen" eine längere Erklärung folgen läfst, aus der die Heraushebung einiger Stellen sich empfehlen dürfte. „Wir haben", so heifst es dort, „die Ausstellung verlassen mit einem unüberwindlichen Gefühl des Ekels und der Nichtbefriedigung. Die ungefähr zwölf schönen Profanbilder, die vortrefflichen englischen Porträts, die fünf oder sechs ordentlichen religiösen Darstellungen, die paar gut gemalten Landschaften können nicht aufkommen gegen die gewaltige Ueberzahl von impressionistischen Schmierbildern, welche lästig sich von allen Seiten herandrängen, um uns mit dem Ekelhaften und Häfslichen in der Wirklichkeit vertraut zu machen, von geistlosen Naturauffassungen, von unsäglich blöden, witz- und sinnlosen Genrebildern und endlich von tendenziösen Leistungen, die mit bisher nicht dagewesener Frivolität das Heilige im Koth umherziehen." — „Da erscheint es denn doch als Pflicht, offen und laut Anklage zu erheben — nicht gegen die Künstler, welche ausstellen, sondern gegen die Ausstellungskommission, welche über Zulassung und Nichtzulassung der Bilder entscheidet. Sie hat sich selber gerichtet, hat der Münchener Kunst vor allem den schwersten Schaden zugefügt und hat dem grofsen allgemeinen Interesse der Kunst tiefe Wunden geschlagen." — Den Beweis für die Berechtigung dieser schweren Anklage bleibt der Referent nicht schuldig. Eine scharfe Kritik, die namentlich für Uhde in jeder Hinsicht vernichtend lautet, führt die wichtigsten Gravamina auf. — Am Schlusse wird in längerer feierlicher Apostrophe der Hoffnung Ausdruck gegeben, dafs endlich die Erhebung erfolgen werde, weil die Verirrung und Verwirrung den höchsten Grad erreicht habe. Möge diese Hoffnung nicht zu Schanden werden! D. H.]

Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig.

Mit Abbildung.

Nur ein Wandgemälde war bisher in der romanischen Kirche zu Niedermendig sichtbar; es stellt die Mutter Anna und Maria mit dem Jesuskind dar. Der Stil der Malerei und die Inschrift:

o sent anna hilff felber drittem

in gothischen Minuskeln weisen die Arbeit dem Anfang des XV. Jahrhunderts zu. Damit beschäftigt, dieses Bild zu kopiren, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, sonst die Wände auf Farbenschmuck zu untersuchen. Ich klopfte an dem Sims des Pfeilers: es zeigte eine goldene, blaue und rothe Färbung; oberhalb des Sims zeigten sich überall Spuren von rother, blauer und schwarzer Farbe, die sich allmählig als Theile einer Bogenverzierung darstellten. Auf rothem Grunde sind Säulchen, von Bogen überspannt, in weifser Farbe ausgeführt, die Zwickelfeldchen sind schwarz. Diese Arkaden stehen konzentrisch auf dem Bogen, der selbst wieder mit einem quadratischen Muster in Roth und Weifs geziert ist. Wenn Gemälde vorhanden sind, dann finden sie sich auf der Fläche unterhalb der Fenster des Hauptschiffes; so dachte ich und nachdem eine Leiter angestellt war, dauerte es nicht lange und eine zwei Meter grofse, von einer romanischen Architektur umgebene Figur eines Heiligen kam unter der vier- bis fünffachen Tünche hervor. Die Architektur bestand aus zwei Säulen, deren Schafte tief roth, deren Kapitäle und Sockel schwarz-

Digitized by Google

braun auf weifsem Grunde gemalt sind, und einem die Säulen überspannenden Bogen, den ein Zahnschnitt in schwarzbraun auf weifsem Grunde verziert. Die Spannung des Bogens beträgt 0.85 *m*; eine Untersuchung der Wand in diesem Abstande nach links ergab eine zweite Säule, und einen zweiten Heiligen dazwischen; eine Untersuchung nach rechts täuschte jedoch die Erwartung. Es kam ein grofses Teppichmuster zum Vorschein, das links von einem rothen, gelben und grauen Streifen eingefafst zu sein schien. Die Entfernung der Tünche nach oben gab Anfangs keine weitere Aufklärung; nach rechts wurde wieder ein grauer und rother Streifen blofsgelegt, dann weiterhin eine Säule und Gewandstücke, also wieder eine Heiligenfigur; nach unten kam allmählig ein Saum zum Vorschein, an dem sich sonderbarer Weise die zwei bis dahin räthselhaften schwarzen von rothen Kreissegmenten unterbrochenen Flecken anschlossen. Das Ganze nahm sich aus, als sollten es Füfse einer menschlichen Figur sein, einer Figur, die dann vielleicht bis an die Decke der Kirche reichen wird. Nachdem ein Gerust aufgeschlagen und ein Tag lang unverdrossen gearbeitet war, stand die menschliche Figur vollständig von der Tünche befreit da: es ist das Bild des heil. Christophorus, das die Illustration dem Leser vergegenwärtigt.

Vor allem sei darauf hingewiesen, dafs der Künstler in ganz geschickter Weise die Raumverhältnisse ausgenutzt hat, um seinen sechs Meter grofsen Christophorus anzubringen. Er hat überdies ein Bild geschaffen, das in mehrfacher Beziehung unsere Beachtung verdient. Wenn nämlich schon die wahrhaft riesige Gröfse unserem Christophorus unter allen ähnlichen Bildern eine der ersten Stellen anweist, so macht ihn die Auffassung, die der Künstler im Bilde wiedergegeben hat, geradezu zu einem ikonographischen Unikum. Auf allen mir bekannten Christophorus-Bildern herrscht das Streben, den Heiligen möglichst historisch realistisch darzustellen: in der Abteikirche Maria Laach z. B. ist er aufgefafst, wie er seines Berufes waltet und das Jesukind durch die Wogen trägt. Mit kurz geschürztem und im Winde flatterndem Rocke steht der Heilige mit nackten Beinen im Wasser, die hochgeschwollenen Muskeln, der gebogene Rücken und die gerunzelte Stirn drücken mit unverkennbarer Naturwahrheit aus, dafs eine grofse Last auf seinen Schultern ruht. Eine derartige Auffassung ist unserem Künstler fremd: er stellt den Christophorus als Idealfigur dar, gerade aufrecht stehend und ohne jede Spur von Belastung, in einer Kleidung die den Fürsten des XII. und XIII. Jahrhunderts eigenthümlich war. Die Füfse bedecken purpurrothe Strümpfe und reich verzierte Schuhe — eine Andeutung des Wassers fehlt —; den Leib umhüllt eine buntgemusterte Tunika von Goldstoff, die ein Gürtel um die Lenden zusammenhält; um die Schultern legt sich ein Purpurmantel mit Hermelinkragen und Hermelinfutter, der von einer grofsen Agraffe auf der Brust gehalten wird. In der rechten Hand hält Christophorus einen Baumstamm, der unten in eine dreitheilige Wurzel ausläuft, der oben zwei rothe Blätter und eine mächtige Knospe aufweist. Auf seiner linken Schulter sitzt das Jesuskind, unterstützt von der Hand des Heiligen. Es legt ihm seine Rechte auf den Kopf zum Zeichen, dafs es ihn tauft; die Linke hält es etwas erhoben. Wiewohl sein Körper im Verhältnifs zu dem Riesen der eines Kindes ist, so ist jedoch sein Kopf der eines Mannes, und damit das Mannesalter aufser allen Zweifel gestellt sei, hat der Künstler seinem „Jesuskinde" einen Vollbart gegeben! Er hat so in ganz geschickter Weise im Bilde ausgedrückt, was der Dichter mit folgenden Worten sagen will:

„jung als Mensche, als Gott so alt".

Verleiht diese eigenthümliche und höchst originelle Auffassung unserem Christophorus schon einen hohen Werth, so wird derselbe durch das hohe Alter, das man für ihn in Anspruch nehmen mufs, noch gesteigert. Unser Bild stammt aus dem XIII. Jahrhundert, ist demnach, wenn nicht das älteste, so doch eine von den ältesten Darstellungen, die vom heil. Christophorus bekannt sind. Eine nähere Begründung dieser Datirung halte ich mir für einen späteren Aufsatz vor, worin ich über die übrigen Malereien, die blofsgelegt oder noch blofs zu legen sind, Mittheilung zu machen gedenke.

Schliefslich erwähne noch, dafs unser Bild nicht an der Aufsenwand oder in der Vorhalle der Kirche angebracht ist, sondern im Hauptschiffe an der an's Chor anstofsenden Wand, an einer Stelle also, welche ihm sonst wohl nirgends angewiesen ist. (Forts. folgt.)

Niedermendig. H. F. Jos. Lieff.

Zwei Gußleuchter aus Stendal.

Mit Abbildungen.

Der auf der Abbildung in geometrischer Zeichnung dargestellte kupferne Altarleuchter ist ein einig wertvolle Stück in dem dürftigen Kircheninventar der St. Jakobikirche zu Stendal. Letztere, im XII. Jahrh. gegründet, ist die älteste der elf Kirchen, welche Stendal im Mittelalter schmückten, von denen z. T. noch stolze in gotteslästerlichem Gebrauch sind. Anhaltiches an Ersguß aus den Mittelalter haben meines Wissens die Stendaler Kirchen nicht mehr aufzuweisen, denn die noch vorhandene treffliche Taufe in der St. Marienkirche, die auf der Bronze noch Reste einer Bemalung zeigt, sowie der zu Anfang dieses Jahrhunderts als altes Metall verkaufte Taufbronzen der Domkirche gehören der spätesten Gotthik an. Die Annahme, daß der Leuchter nicht auf dem jetzt hemischen Boden entstanden ist, hat wohl Wahrscheinlichkeit für sich; möglich, daß derselbe aus der durch den hl. Bernward in Hildesheim erbaut Bischöfe gestifteten Schule des Erzgusses stammt; Stendal standzumeist in den frühen Mittelalter in gewisser Verbindung mit Hildesheim, da der hl. Bernward Stendal sehon zwei anderen Ortschaften der Altmark dem von ihm gegründeten Michaelis-Kloster (1022) als Besitztum überwiesen hat. Der Leuchter hat nie die geringe Höhe von 18 cm; aber durch die elegante Umrißlinie und die klare Führung der „à jour“-gegossenen, kräftig hervortretenden Ornamente kann er wirklich als ein klassisches Beispiel gelten. Auf spundrischem Grundfuß hat sich der von vier frischen getragene Fuß erhoben, auf den Ecken stehenden weiblichen Figuren zeigen die an frühromanischen Werken bemerkbare Geschicklichkeit; hoch herausgerückte Augen von mandelförmigem Schnitt, niedrige Stirn, ähnlich den Köpfen auf den Hildesheimer Werken. Die Leuchterkrone ist wieder von quadratischer Grundform; den Übergang zum Schaft bildet ein dem dorischen Kapitäl

ähnlicher Körper, an dessen Ecken vier Adler. Der in Kupfer gegossene Leuchter ist vergoldet, im Innern des Fußes steht die Inschrift: „Caspar Alod“, deren Bedeutung zweifelhaft ist und gewiß einer späteren Zeit angehört.

Der aus dem Schluß des XVI. Jahrh. stammende Wandleuchter ist in Messing gegossen, und als Leuchterträger an der Kanzel angebracht.

Kemmen. K. Herzig, Reg.-Baumeister.

Digitized by Google

Dominikanerkirche zu Köln.

In Nr. 352 Jahrg. 1888 der „Köln. Volkszeitung" findet sich in einem Aufsatze „Kirchen-Neubau in der Neustadt" folgende Stelle: „Es dürfte der Wunsch gewifs nicht unberechtigt sein, in den neuen Kirchen ein Stück alten Kölns wieder aufleben zu sehen. Bekanntlich haben in französischer Zeit die massigen romanischen Tuffsteinbauten der Abbruchswuth widerstanden, während gerade Perlen der gothischen Architektur, wie die Dominikanerkirche, von der in St. Andreas noch eine Abbildung vorhanden ist, wegen ihres werthvollen Hausteinmaterials und ihrer leichten Struktur zum Opfer gefallen sind . . . . . Bei den tüchtigen archäologischen und künstlerischen Kräften, die Köln in seinen Mauern birgt, dürfte es wohl nicht schwer fallen, die Pläne der vorhinerwähnten und vielleicht noch anderer Kirchen zu rekonstruiren."

Im Anschlusse an diese Notiz ist Zweck dieser Zeilen, die Aufmerksamkeit der berufenen Kreise auf die Dominikanerkirche zu lenken. Von eigentlichen Bauresten haben sich bis jetzt nur in einer an der Stolkgasse belegenen Mauer Theile der Westfaçade, an der Tuffsteinbekleidung kenntlich, erhalten. So dürftig diese Reste auch sind, so ist durch dieselben die Lage der Kirche doch immerhin genau fixirt. Bekannt ist, wie allgemein die grofse Schönheit des dem Albertus Magnus zugeschriebenen Chorbaues hervorgehoben wird, die noch in der Erinnerung der aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammenden Generation fortlebte.

Leider ist es bisher nicht gelungen, ein sicheres Bild dieser reichen Choranlage zu gewinnen. Denn auf den verschiedenen Städteansichten kommt diese Kirche, weil zu weit vom Strome gelegen, nur wenig zur Geltung und auch die auf dem städtischen Archive befindlichen, sonst gewifs höchst interessanten Städtepläne, geben nur schematische Darstellungen. Unter diesen Umständen gewinnt das auf der Westempore der Andreaskirche vorhandene Oelgemälde an Bedeutung. Obgleich der Maler, als ein Kind des vorigen Jahrhunderts, die gothischen Formen nicht wiederzugeben im Stande war, scheint es doch, dafs er in den Hauptzügen ein richtiges Bild der Kirche gegeben hat. Auffallend bleibt allerdings, dafs, abweichend von den zuerst erwähnten Darstellungen, welche über der Vierung einen dem der Minoritenkirche ähnlichen hohen Dachreiter zeigen, das Gemälde den Eindruck eines in Haustein ausgeführten Vierungsthurmes hervorruft.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, dafs die allen Kunst-Bestrebungen sympathisch gegenüberstehende Postverwaltung bei Ausführung der Neubauten die Gelegenheit benutzt, um an der angegebenen, nur wenig überbauten Stelle Nachgrabungen anstellen zu lassen. Hierbei wird die Kirche in ihren Grundmauern sich wohl aufdecken lassen, da nicht anzunehmen ist, dafs die Zerstörungswuth sich auch auf diese erstreckt haben wird. Ist durch eine solche Aufgrabung die Plangestaltung der Kirche wieder zu gewinnen, so wird es tüchtigen Architekten gewifs nicht schwer fallen, die untergegangene Kirche in einem getreuen Spiegelbilde wieder neu erstehen zu lassen. Ls.

Bücherschau.

Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters. Von Joh. Janssen. VI. Band: „Kunst- und Volksliteratur bis zum Beginn des 30-jährigen Krieges". Erste bis zwölfte Auflage. Freiburg, Herder. 1888. Preis: M. 5.—

Für diese Zeitschrift ist der oben angekündete neue Band des Epoche machenden, weit verbreiteten Werkes von hoher Bedeutung, weil sein erstes Buch die Entwicklung der heimischen Kunst im XVI. Jahrhundert und im Beginn des folgenden in eingehender Weise bespricht. An der Hand der Quellen und unter fortwährender Berücksichtigung der neuen Literatur wird der traurige Niedergang geschildert, welcher den in Rede stehenden Zeitabschnitt fast in allen Dingen kennzeichnet. Janssen findet den Grund des Verfalls in der Glaubensspaltung und in der bei ihm als „antikisch-wälsche Kunst" behandelten Renaissance. Da in unsern Tagen die Schattenseiten der Kunst des XV. Jahrhunderts nur zu oft betont, andrerseits die guten Keime der neuen Richtung in einseitiger Weise der Nachahmung empfohlen werden, war es angezeigt, dagegen die Leistungen jener Meister hervorzuheben, welche beim Ausgange des Mittelalters unser Vaterland mit Kunstwerken zierten, und darzuthun, wie der nationalen Kunst in trauriger Weise ein frühzeitiges Ende bereitet ward. Der Versuch, in Anlehnung an die Antike und mit Hilfe ihrer Meisterwerke die Kunst des ausgehenden Mittelalters zu läutern, hält der Referent nicht für principiell unberechtigt. Janssen weist aber nach, dafs die gehofften Erfolge in Deutschland thatsächlich nicht erreicht wurden. Denn die Träger der Renaissancebewegung gaben sich leider allerorts mit ungemessener Begeisterung den theils von naturalistischen, theils von durchaus heidnischen, also götzendienerischen und unsittlichen Ansichten durchsäuerten Kunstgebilden der Alten hin. Christlicher Glaube und reine Sitten hätten einen Damm bilden sollen gegen Gefahren, die mit dem Studium und der Nachahmung der Antike unzertrennlich verbunden sind. Nur sie konnten gegen Ausschreitungen schützen und eine mafsvolle Benutzung heidnischer Werke möglich machen. Sie fehlten. Die Nachahmung, ja die Ueberbietung des Unpassenden in den Vorbildern überwucherte darum nur zu bald die Benutzung des Guten, was aus ihnen zu schöpfen gewesen wäre. Mit Recht hat Pastor

Digitized by Google

zwischen einer guten und schlechten Renaissance unterschieden, die man vielleicht noch zutreffender als gute oder schlechte Verwerthung der einen Renaissanceidee bezeichnen dürfte. Die hohe Blüthe, welche die durch das Studium der Antike geläuterte italienische Kunst um das Jahr 1500 erlebte, verdient noch heute, nach Ansicht des Referenten, Bewunderung. Wer sollte sich weigern können, die grofsen historischen Bilder Rafaels, seine Sixtina, sein Bild der Verlobung Mariä u. s. w. als christliche Kunstwerke ersten Ranges anzuerkennen? Von Rom aus ist die von ihm und vielen Andern vertretene neue Kunstrichtung nicht nur in unser Vaterland, sondern in alle Länder der Christenheit eingezogen. Durch drei Jahrhunderte hat sie, wenn auch in fortwährendem Niedergang begriffen, doch die Alleinherrschaft besessen. Das Zurückgehen auf die aus der festen Glaubensbegeisterung des Mittelalters entsprossenen Kunstwerke der Vorzeit wird augenblicklich leider fast nur in den sogen. „germanischen" Ländern und auch dort nur theilweise versucht. Janssen verdient unsern Dank, weil er die Nothwendigkeit eines solchen Zurückgehens von einem neuen Gesichtspunkte durch fleifsige Zusammenstellung wichtiger Nachrichten aus vielen von der heutigen Kunstforschung nicht genügend berücksichtigten Quellen in überzeugender Weise dargethan hat. Mochte sein neuer Band in weiten Kreisen Liebe und Verständnifs der grofsen Kunst unserer noch nicht im Glauben getrennten Voreltern mehren. Das düstere, mit scharfen Zügen gezeichnete Bild des Verfalles und der Nachweis, wie durch verkommene Menschen bei uns der noch heute herrschende Gebrauch eingebürgert wurde, eine Unzahl von Büchern und Gemälden mit nackten, die Unsittlichkeit fordernden Figurren zu füllen, werden hoffentlich nicht ohne Wirkung bleiben.

Steph. Beissel S. J.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen-Hildburghausen, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg u. Gotha, Schwarzburg-Rudolstadt, Reuss ältere Linie und Reuss jüngere Linie bearbeitet von Dr. P. Lehfeldt. Jena, Verlag von Gustav Fischer. 1888.

Von dieser grofs angelegten Denkmäler-Statistik sind in schneller Folge bereits drei Hefte ungleichen Umfanges erschienen: die Amtsgerichtsbezirke Jena, Roda und Kahla.

Das I. Heft enthält 244 Seiten Text mit 100 Abbildungen und mit 20 Bildern in Lichtdruck. Die Vorrede theilt in einer für alle weiteren Hefte mafsgeblichen Weise das Schema mit, nach welchem in Bezug auf die Architektur wie auf die andern Kunstgegenstände die Aufnahmen stattgefunden haben, verständigt über die Zeitgrenzen der einzelnen Kunstperioden, sowie über die bezüglichen Vorarbeiten. — Sodann werden von dem Amtsgerichtsbezirk Jena die einzelnen Orte in alphabetischer Reihenfolge behandelt, indem die wichtigsten geschichtlichen Notizen mitgetheilt und zuerst die kirchlichen, dann die profanen Kunstdenkmäler in knapper Form aber in möglichst grofser Vollständigkeit beschrieben werden. Von den merkwürdigsten Gegenständen werden Abbildungen beigefügt, die gut ausgewählt und vortrefflich ausgeführt sind, so dafs die Ausstattung fast nichts zu wünschen übrig läfst. Nicht überreich ist die Ausbeute aber recht mannigfaltig und interessant; man merkt es manchen Gegenständen und ihren Beschreibungen an, dafs sie von dem Statistiker erst haben entdeckt werden müssen und gerade durch die Emsigkeit und Gründlichkeit, mit der er sich die Untersuchung und Durchforschung seines Gebietes hat angelegen sein lassen, hat er sich den Anspruch auf ganz besondere Anerkennung erworben. Die Vollständigkeit ist ja eine der wesentlichsten Anforderungen, die an eine derartige Statistik gestellt werden müssen und dafs ihr Urheber sie sehr ernst genommen hat, liest man fast überall zwischen den Zeilen.

Das II. Heft beschreibt in derselben Anordnung auf 59 Seiten die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirks Roda unter Beifügung von 29 Textabbildungen und 7 Lichtdrucktafeln. Es handelt sich um einen kleinen Bezirk, aber um interessante Einzelheiten, aus denen die kreisförmig gemusterte Altarplatte in Karlsdorf besondere Erwähnung verdient.

Das III. Heft widmet dem Amtsgerichtsbezirk Kahla 189 Seiten Text und in demselben 45 Abbildungen neben 14 Lichtdrucktafeln. Auffallend grofs ist die Anzahl der Flügelaltäre, die sich hier noch an ihren ursprünglichen Stätten erhalten haben in guter zum Theil origineller Anordnung und mit handwerklichen aber tüchtigen Figuren.

Möge es dem unermüdlichen, geschickten und zuverlässigen Bearbeiter, dessen Leistungen sich trotz der geringeren Bedeutung seiner Gebiete den besten kunsttopographischen Beschreibungen an die Seite stellen, vergönnt sein, seine grofse Aufgabe in nicht zu langer Zeit ihrem Abschlusse entgegenzuführen! S.

Die Architektur der Hannoverschen Schule. Herausg. im Auftrage der Bauhütte zum weifsen Blatt von Gustav Schönermark. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1888.

Das Werk soll jährlich in 10 Heften mit je 8 Tafeln zur Ausgabe gelangen und ist bestimmt ein Sammelwerk zu werden für die Architektur der Hannoverschen Schule, welche, wie das Vorwort hervorhebt, „für die moderne Architektur ganz Deutschlands so bedeutend geworden ist, dafs es Wunder nimmt, nicht schon längst eine umfassende und fortlaufende Veröffentlichung ihrer Werke veranstaltet zu sehen". Der Sammlung ist mit Recht vorangeschickt das Bildnifs Hase's; er hat die Hannoversche Schule geschaffen und ihr ein so einheitliches Gepräge verliehen, dafs sich ohne Angabe der Namen die Arbeiten der verschiedenen Meister oft kaum bestimmen lassen. Die Hannoversche Schule Hase'scher Richtung arbeitet bekanntlich in den Formen der Frühgothik, aber im Geiste der Gegenwart; sie verschmäht keine Errungenschaft der Jetztzeit und sucht zugleich die mittelalterlichen Vorbilder in der Betonung der konstruktiven Momente wie in der peinlichen Sorgfalt der Ausführung noch zu übertreffen; in der Vorliebe für die Echtheit geht sie sogar oft so weit, auch im Inneren der Gebäude (so z. B. in den Klassenzimmern des Gymnasiums zu Doberan, Taf. 7, 8) den Ziegelrohbau zur Anwendung zu bringen. Auf den

Digitized by Google

Inhalt einzugehen, wird erst thunlich sein, wenn weitere Lieferungen vorliegen: entsprechen dieselben an Mannigfaltigkeit und Trefflichkeit dem in der vorliegenden ersten Lieferung Gebotenen, so wird das Unternehmen, zumal es sich auch durch Billigkeit auszeichnet (10 M. für den Jahrgang), in den betheiligten Kreisen leichte und schnelle Aufnahme finden.

Münster. W. Ludowigs.

Grabdenkmäler. Original-Entwürfe im Stile der Renaissance, Gothik etc. Zu direkter Ausführung von Wagner u. Strecker, Architekten. 24 Tafeln (Fol.). Berlin, Ch. Claesen & Cie.

Die in diesem Werke gebotenen Muster sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl weder im Stile der Gothik noch der Renaissance gehalten, sondern gehören in das Gebiet des „Etcetera", d. h. des modernen Mischmasches, für den die Herausgeber augenscheinlich keine bessere Bezeichnung — sie ist auch gar nicht so übel — haben finden können. Auf künstlerischen Werth kann die Sammlung keinen Anspruch erheben, bei der herrschenden Geschmacksrichtung werden aber manche der dargestellten Muster gerne zur Ausführung gewählt werden. Die Kunst auf unseren Kirchhöfen steht vielfach noch auf so niedriger Stufe, dafs Denkmäler wie die vorliegenden zum Theil immerhin noch einen wirklich erfreulichen Eindruck machen.

Münster. W. Effmann.

Der Cicerone in der Königl. Aelteren Pinakothek zu München. Von Georg Hirth und Richard Muther. Mit 190 Illustrationen. Dritte Auflage. München 1888.

Dieser Führer durch das Münchener Museum der alten Gemälde, der in ganz kurzer Zeit die dritte Auflage erlebt, bildet den I. Band von „Der Cicerone in den gröfseren Kunstsammlungen Europas", der vor und nach in Hirth's Kunstverlag erscheinen soll. Der Anfang ist vielversprechend, denn der vorliegende Band ist nicht nur ein Führer durch die Sammlung, sondern ein Ueberblick über die Geschichte der Malerei im Anschlusse an die grofse Zahl ihrer herrlichen Erzeugnisse, die in München vereinigt sind. Die Beschreibung der nach Nationen und Schulen geordneten Bilder umfafst 211 Seiten, und die 190 kleinen aber durchweg korrekten Abbildungen, welche sie beleben, sind sehr geeignet, das Verständnifs und die Erinnerung zu erleichtern. Von ganz besonderem Werth ist die 110 Seiten zählende Einleitung, welche über „Kunstgenufs u. Kunstverständnifs", über „das Natürliche in der Kunst", über „den Stil und die malerische Charakteristik", namentlich aber über „Malerische Auffassungen und Techniken", sowie über „die Wege zur Kennerschaft", also über sehr schwierige und strittige Fragen in einer sehr gründlichen, klaren und verständlichen Weise sich ausspricht. Was der Verfasser in Bezug auf die Schöpfer der antiken Götterbilder betont, dafs sie „die Aufgabe hatten, zwar menschenähnliche und lebensvolle, aber gleichwohl überirdische . . . . Gebilde — Mysterien — zu schaffen", gilt gewifs in noch höherem Mafse von den mittelalterlichen Künstlern, und was der Verfasser aus dem ungemein reichen Schatze seiner Beobachtungen und Erfahrungen über die malerische Auffassungsart und künstlerische Technik in den verschiedenen Zeiten und bei einigen der hervorragendsten Künstler vorträgt, ist überaus instruktiv und eine vortreffliche Anleitung zum Besuche und Studium der Gemäldegallerien überhaupt. S.

Das Kunstwerk als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert. 1888.

In dieser kurzen aber inhaltreichen ästhetischen Studie sucht der ungenannte Verfasser das Wesen der Kunst, des Kunstwerkes und der einzelnen Künste zu ergründen. Die Kunst ist ihm eine menschliche Thätigkeit, deren Erzeugnisse auf die durch die Erscheinungsform der Dinge erregte Seite des Empfindens wirken wollen; das Kunstwerk aber die Darstellung einer künstlerischen Vorstellung, um das Wohlgefallen des Wahrnehmenden an ihr zu erregen. Je nachdem dasselbe auf dem Gesichtssinn, Gehörsinn oder auf der Phantasie beruht, ergeben sich die bildenden Künste, die Musik und die Dichtkunst. Wie der Verfasser ihre Grenzen zu bestimmen sucht, wird im Büchlein selber mit Nutzen nachgelesen werden. s.

Biblische Archäologie. Bearbeitet von Professor Dr. Peter Schegg; nach seinem Tode herausgegeben von Professor Dr. Joh. Bapt. Wirthmüller. Freiburg, Herder'sche Verlagshdlg. 1888.

Diese letzte Arbeit des hochverdienten Bibelforschers (der VIII. Band der „Theolog. Bibliothek") behandelt im I. Theil „Land und Leute: Natur und Volksleben", im II. Theil „Kultus: Religionslehre, Religionsübungen", im III. Theil „Staatsökonomie: Verwaltung, Justiz, Wehrverfassung" mit der Gründlichkeit und Klarheit, die alle seine Werke auszeichnet. Vom Standpunkte der Kunst interessirt namentlich der II. Theil, der das Bundeszelt, den ersten, zweiten und dritten Tempel eingehend erklärt und beschreibt, der auch den besonderen religiösen Ceremonien, den heiligen Personen, Zeiten und Bildern sorgfältige Untersuchungen angedeihen läfst. Wer über diese Fragen zuverlässige Belehrung sucht, wird sie hier in reichem Mafse finden. n.

Die Pfarrkirche zum hl. Remigius zu Bonn — alte Minoritenkirche — ist um ein bedeutendes Werk christlicher monumentaler Kunst reicher geworden. Die von Professor Karl Müller zu Düsseldorf gemalten Bilder für den Hochaltar zeigen im Mittelbilde Christus mit den Jüngern zu Emaus, wie sie ihn am Brodbrechen erkennen, in den beiden Flügelbildern mit Beziehung auf die Andachten und die frommen Vereine der Pfarre links den hl. Antonius von Padua und die hl. Gertrudis, rechts die hl. Elisabeth und den hl. Vincenz von Paul. Die schönen frommen Gemälde sind auch von der photographischen Gesellschaft zu Berlin in verschiedenen Formaten sehr gelungen photographirt worden. A. H.

Mit dem vorliegenden Hefte schliefst der erste Jahrgang unserer Zeitschrift. Wir haben allen Grund mit seinem Erfolge zufrieden zu sein, und danken daher um so verbindlicher Allen, welche dazu mitgewirkt haben, namentlich den verehrten Mitarbeitern. Ihre Zahl, die am Ende des Halbjahres gemäfs dem in Heft 7 mitgetheilten Verzeichnisse 24 betrug, hat sich inzwischen um 16 vermehrt, deren Namen hier unten angeführt werden. Von anderen hervorragenden Mitarbeitern sind Beiträge für die nächsten Hefte bereits eingesandt oder zugesagt worden, so dafs auch in Bezug auf Mannigfaltigkeit die Zeitschrift den Anforderungen und Wünschen ihrer Leser immer mehr entsprechen wird. — Die wissenschaftliche Bedeutung wird hierbei immer im Vordergrunde stehen; neben der Förderung der Wissenschaft aber wird die Aufstellung und Begründung, damit also die Verbreitung richtiger Kunstanschauungen und — Grundsätze zu den Hauptobliegenheiten der Zeitschrift gehören. Je mehr dieselben das praktische Kunstschaffen auf dem kirchlichen, aber auch auf dem weltlichen Gebiete zu beeinflussen vermögen, um so segensreicher wird ihre Bethätigung sein. Die Illustrationen werden hierbei ein besonders wirksames Hülfsmittel bilden; an Auswahl, Zahl und Ausführung sollen sie den höchsten Ansprüchen genügen. Für das folgende Heft ist bereits eine Farbendrucktafel angefertigt, die von einem vorzüglichen alten Glasgemälde des Kölner Museums eine Abbildung bietet.

Damit die Zeitschrift auch in ihrer äufseren Erscheinung ihrem Inhalte entspreche, haben wir fur ein reiches künstlerisch ausgeführtes Titelblatt gesorgt, nach welchem in Reliefdruck der Einbanddeckel hergestellt und von der Verlagshandlung zu beziehen sein wird. (Vergl. Anzeige im Inseratentheile dr. Zeitschr.) In der meisterhaften Zeichnung verwendet Maler Kleinertz als Mittelpunkt das herrliche Kölner Stadtsiegel, von dem der Originalstempel sich im historischen Museum zu Köln befindet. Es stellt die sitzende Figur des heil. Petrus unter einem Baldachin vor, der aus einer Mauerarchitektur herauswächst; von der Majuskel-Umschrift SANCTA · COLONIA · DEI · GRATIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA · eingefafst, hat der Stempel, dessen erster Abdruck an einer Urkunde vom 28. Februar 1270 nachgewiesen ist, einen Durchmesser von 110 *mm* (bei sehr starker Vertiefung). Der Reichsadler über, der Düsseldorfer Löwe unter dem Siegel wahren die weiteren Beziehungen auf unserem Deckel, der auch der Zeitschrift noch weitere Freunde gewinnen möge.

Verzeichnifs der in dem zweiten Halbjahr neu hinzugekommenen Mitarbeiter:

Graf J. Asseburg in Godelheim.
Direktor Dr. W. Bode in Berlin.
Dr. F. Crull in Wismar.
Stadtpfarrer A. Fuhrmans in Geifslingen.
Hofgoldschmied G. Hermeling in Köln.
Regierungs-Baumeister R. Herzig in Kreiensen.
G. Humann in Essen.
Domkapitular Dr. G. Jakob in Regensburg.
Pfarrverwalter J. Liell in Niedermendig.
Regierungs-Baumeister W. Ludowigs in Münster.
Pfarrer J. Pieper in Brenken.
Religionslehrer J. Prill in Bonn.
Bauinspektor a. D. J. Richter in Bonn.
Privatdozent G. Schönermark in Hannover.
Dr. Henry Thode in Bonn.
Oberlehrer O. Wiecker in Hildesheim.
Baumeister H. Wiethase in Köln.

Abhandlungen.

Der Altarfund von Gering.

Mit Abbildungen.

Ein Brief des Herrn Domvikars und bischöflichen Registrators Weber in Trier an Herrn Domkapitular Schnütgen, d. d. 29. Mai 1888, gab folgenden Bericht über den hochinteressanten Fund, welcher im Nachstehenden bekannt gemacht wird:

„In der Kapelle des sehr alten Filialdorfes Gering auf dem Maifelde (Pfarrei Kehrig) stellte sich unlängst bei Revision des Altares heraus, dafs der in den Stipes altaris eingelassene, das Sepulcrum deckende Stein nicht mehr vorschriftsmäfsig festsafs. Um dem Uebelstande abzuhelfen, mufste der Stein abgehoben werden, und es fand sich auf demselben folgende aus römisch-christlicher Zeit stammende Inschrift: *Caritati Diffus* (oder *Deffus*) .... *Qui vixit annos* .... *Filiolos suos* .... *Venius* .... Hier folgt das Zeichen der Taube, deren Schnabel ein Blatt entfallen ist oder welche einen Zweig mit mehreren Blättern hält.... Mit Sicherheit ist dieses nicht zu erkennen, da vom Kopf an die Fortsetzung der Zeichnung nach dem Schnabel hin fehlt, bezw. dort der Stein aufhört und nur unten ein Blatt in den Stein hineinragt."

„Unter dem Stein, welcher eine Dicke von 5 *cm* hat, und aus sehr schwerem weifsen Kalkmarmor besteht, stand in dem Sepulcrum ein kleines hölzernes Reliquiarium, in Form eines mit einem Deckel verschliefsbaren Döschens gearbeitet. Das Ganze war von oben verschlossen durch das wächserne Siegel des Erzbischofs Egbert (gestorben 993). Der Inhalt des Döschens ist auf keine Weise festzustellen; nur läfst sich noch ein kleiner Pergamentstreifen erkennen, der wahrscheinlich die Authentik enthält, jetzt aber kein Inschriftzeichen mehr erkennen läfst u. s. f."

Dazu gab ein zweites Schreiben vom 8. Juni noch den Nachtrag: „Eben als ich den Inhalt (des Reliquiars) noch einmal durchsehe, bevor ich ihn in ein anderes Büchschen brachte, finde ich ein Restchen Pergament, das deutlich folgende Bezeichnung erkennen läfst: (*S*)*ebastiani martiris*. Das Reliquiar war also mit Reliquien dieses Heiligen (Sebastian) versehen. Es sind noch 4 bis 5 Partikelchen von Gebeinen zu erkennen."

Nachdem mich die Redaktion der »Zeitschrift für christliche Kunst« ersucht hatte, den im Angeführten besprochenen Fund an diesem Orte zu publiziren, hatte Herr Domvikar Weber die Güte, mir die Fundgegenstände zur Untersuchung zu übersenden. Es sind deren, wie bemerkt, drei, welche wir der Reihe nach erörtern werden.

Der aus dem Altar ausgehobene Stein ist unzweifelhaft das Bruchstück einer altchristlichen Grabschrift, welche sich sofort als der Familie unserer Trierer Epitaphien zugehörig herausstellt. Für die Verwendung solcher Fragmente altchristlicher Grabschriften zu Altarsteinen lassen sich, gerade aus dem Trierischen, auch andere Belege beibringen. Meine Sammlung der christlichen Inschriften des Rheinlandes wird ein dem hier in Rede stehenden ganz analoges Beispiel aufweisen, wo eine von S. Maximin abhängige Kapelle einen altchristlichen Titel, vermuthlich von dem Coemeterium bei S. Maximin, als Altarstein erhielt.

Ueber das Filialdorf Gering, welches jetzt zur Pfarrei Kehrig, Dekanat Mayen (vgl. Schematismus der Diöcese Trier, Trier 1869, S. 125), gehört, haben Bärsch (Eifl. illustr. III, 1, 2, S. 155 f.) und de Lorenzi (Beitrag zur Geschichte sämmtlicher Pfarreien der Diöcese Trier, Trier 1887 II, 299 f.) einige Nachrichten zusammengestellt. Erwähnt wird der Ort urkundlich zuerst 1257, Okt. 10, wo der Münstermaifelder Scholaster Heinrich dem Stifte des hl. Martin und Severus zu Münstermaifeld alle seine Güter in Girreke und sein Horreum daselbst schenkt (Mittelrh. Urkdb. III, Nr. 1418). Wann die Filiale eine eigene Kapelle erhielt, ist durchaus unbekannt; de Lorenzi begnügt sich mit der Bemerkung: „Auch die Filiale Gering hat schon lange ihre dem hl. Nikolaus geweihte Kapelle nebst Kirchhof. Sie lag früher im Pfarrbezirk von Mertloch." Ihren Thurm zerstörten die Franzosen 1672 (eb. 300). Nach Bärsch wurde Gering unter der französischen Verwaltung der Mairie Mertloch zugetheilt; ob es vorher, wie jetzt, in Kehrig eingepfarrt

es scheint, mit Ausnahme der untern, sind verschnitten, und zwar nichts weniger als sorgfältig. Oben scheint mindestens eine Zeile weggeschnitten zu sein, zur Rechten fehlt etwa die Hälfte des Epitaphs; das Täubchen, welches mit dem Schnabel nach dem Oelzweig zusteht, hatte ohne Zweifel auf der fehlenden Hälfte sein Gegenstück. Die Distanz, welche vor beiden Zeilen links frei blieb, läfst schliefsen, dafs hier von dem Text nichts weggenommen ist. Was von diesem in den zwei ersten Zeilen erhalten ist, ist in der Lesung klar, wenn auch sehr fragmentarisch:

CARETATE DEI FVS
QVI VIXIT ANNOS

In den beiden ersten Worten erkennt man sofort die auf Trierischen Steinen nicht seltene Formel *pro caritate = pro amore:* le Blant (Inscr. chrét de la Gaule I, p. 401, Note 12, dazu II, p. 152) hat dieselbe auf altchristlichen Inschriften Triers sechsmal nachgewiesen (Nr. 233, 289, 261, 295, 309, 313). Auf heidnischen Steinen (z. B. Koln, Orelli 4739; Mainz, Katalog des Mus. d. Stadt Mainz Nr. 84, 86, 92, 94, 99 A, 99 B, 131, 133, 134, 135) findet sich auch häufig die Formel *pro amore*, niemals aber *pro caritate; Caritas* ist das biblische *ἀγάπη*. Hier erscheint die Formel mit der Erweiterung *dei: pro caritate dei.* Die drei letzten Buchstaben der ersten Zeile geben den Namen der Person, welche die Depositio vornahm und den Stein setzte. Man hat die Wahl, hier einen der vielen mit *Fuscus* zusammengesetzten Namen zu suchen. Die christlichen Inschriften Galliens und der Rheinlande bieten kein Beispiel eines solchen. Das Corp. Inscr. Rhen. Brambach bietet Nr. 1996 *Fuscinia paterna*, Nr. 303 *Fusca*, 1288, 1795 *Fuscus*. Andere Bildungen sind (de Vit Onomast. III, Nr. 177) *Fuscianus, Fuscinus, Fuscinius;* ein Episcopus Eliensis in Afrika Namens *Fuscinullus* begegnet uns 411 bei der donatistischen Collatio in Karthago (Ort: Cognit. I Vr. 126), ein anderer afrikanischer Bischof, *Fusculus*, wurde nach Victor. Vit. Perser-Vand. 16 von den arianischen Vandalen umgebracht. Hinter dem Namen wird, vielleicht mit der Bezeichnung der Verwandtschaft, (Frau, Bruder?) das gewöhnliche TITVLVM POSVIT gefolgt sein. In den am Kopf der Inschrift abgeschnittenen Zeilen hat unstreitig der Name des Todten, eingeleitet von einer der üblichen Formen, wie HIC IN PACE QVIESCIT, gestanden. Was von der zweiten Zeile erhalten ist, bietet keinerlei Schwierigkeiten: es ist die gewöhnliche Formel *qui vixit annos ...*, in welcher hier nichts bemerkenswerth ist als die auch sonst vorkommende Ligatur des XL. Die Angabe des Alters, welches der Todte erreicht hat, ist wie alles Andere weggebrochen.

Aufser diesen beiden Zeilen, deren Buchstaben die Höhe von 30—33 *mm* erreichen, ist in kleinerer, fast verwischter Schrift eine zweite, noch fünf Zeilen zählende Inschrift eingegraben, von der die drei obern Zeilen eine Schrift von 18—20, die zwei unteren eine solche von ca. 10 *mm* Höhe aufweisen. Die fünfte Zeile ist bis auf ein L am Anfang und ein E und I am Schlusse fast gänzlich zerstört. Auch die dritte Zeile ergibt mit C (?) ENT TE IV (?) keinen Sinn. Die vierte konnte ich bei günstiger Beleuchtung des Steines (die Photographie gab hier sogut wie nichts wieder) ID IVN · EI (?) lesen. In der zweiten Zeile ist LABACRO sicher, worauf noch ein F oder E folgt. In der ersten Zeile ist der Anfang FILIOLVS SVOS sicher, der darauf folgende Buchstabe ist völlig ausgelöscht, scheint aber Q gewesen zu sein; es folgt dann VE und wahrscheinlich ME; sehr fraglich ist der Rest XCO. Die Inschrift gehört der Paläographie der Buchstaben nach der Mitte des VI. Jahrhunderts an. Man vergleiche sie z. B. mit der Grabschrift des Gundiisclus (le Blant II, Nr. 467 Pl. Nr. 373), welche die nämlichen Formen des R und L aufweist und aus dem Jahre 547 p. Chr. (Konsulat des Basilius) datirt ist. Dieser Zeit entspräche es, wenn, wie in zahlreichen ähnlichen Fällen, die Präposition cum den Accus. statt des Ablativs regierte, sodafs wir in der ersten Zeile (der zweiten, kleinern Inschrift) zu lesen hätten *(cum) filiolus suos* statt *(cum) filiolis suis.* Der Sinn der ganzen Inschrift erhellt in soferne, als besagt werden soll, es seien (mit dem Vater, dem die obere Inschrift gewidmet ist) auch seine Filioli hier beigesetzt, welche durch das Taufwasser (lavacro) gereinigt sind. Die ganze Inschrift hätte also folgenden Text dargeboten:

1 *hic in pace quiescit* (Name des Defunctus), *cui pro*

2 CARETATE DEI FVS *(ea uxor?) titulum posuit)*

3 *cum* FILIOLVS SVOS (statt *filiolis suis)* QVEM EX CO (?)
4 LABACRO F
5 CENT TE IV (?)
6 ID IVN EI (?)
7 I. E I (?)

Gehen wir von der leider halbzerstörten Inschrift zu den beiden andern in Rede stehenden Denkmälern über. Sie gehören einer um mehrere Jahrhunderte spätern Zeit an, sind darum aber nicht weniger wichtig, ja ihnen gebührt weitaus der Hauptantheil an dem Interesse, welches der Fund für sich in Anspruch nimmt. Das in dem Sepulcrum enthaltene Reliquiengefäfs ist ein hölzernes Büchschen von 0,53 *m* Höhe, 0,753 *m* Durchmesser und 0,722 *m* Umfang an der weitesten Ausbauchung (vgl. Abbildung Fig. 2. In der Regel pflegen die in den Altarsepulcra beigesetzten Reliquien im frühen Mittelalter in Bleikapseln verschlossen zu sein. Hier liegt ein Fall vor, der jedenfalls sehr beachtenswerth ist: die hölzerne Kapsel des Geringer Sepulcrum imitirt in ihrer Gestalt und in der polychromen Dekoration ihrer Aufsenfläche genau die Graburnen der fränkischen Zeit. Den Untergrund der Bemalung bildet ein ursprünglich blauer, jetzt ins Grüne schillernder Ueberzug. Rothe Horizontallinien theilen den untern Theil des Gefäfses, die Tazza, in drei Zonen, von denen die mittlere frei, die untere durch gelbe Vertikalstreifen getheilt ist, während die obere einen reichern (durch kufische Inschriften) auf zum Theil ockergelbem Grund hergestellten Fries zeigt. Der äufsere Rand des Deckels weist eine gelbe Zickzackbordüre auf, der leichte, anscheinend abgebrochene Knopf des Deckels ist von einer mit Roth und Gelb hergestellten Bordüre umfafst. Für Bemalung wie für Form des Denkmals verweise ich auf die ganz ähnlichen Gefäfse, welche Cochet (Sépultures gauloises etc. zu p. 350: Funde aus Envermeu, Dieppe, Selzen, Londinières, Étretat. Ders. Normandie souterraine, Pl. VII 14, 18, 21, 24, 26. (Londinières), Pl. XI 3—15 (Envermeu)) publicirt hat.

Fig. 2.

Wie man dazu gekommen ist, für das Reliquienbehältnifs die Graburne nachzubilden, liegt auf der Hand. Viele Jahrhunderte des Mittelalters hindurch bewahrte man die aus dem prähistorischen Alterthume überkommene Sitte, den Todten Gefäfse ins Grab zu legen (vgl. Cochets Abhandlung Sur la coutume de placer des vases dans la sépulture de l'homme, et spécialement dans les sépultures chrétiennes depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle, in dessen Sépultures gauloises etc. p. 339 ff.); diese Funeralgefäfse imitirten die Graburnen der alten Alemannen, Franken, Sachsen: sie enthielten wohl in den meisten Fällen Weihwasser, hier und da sicher auch Reliquien. Nichts lag näher, als auch für das Reliquiar eines Altarsepulcrum dieselbe Form zu wählen. Eine Holzkapsel mit kufischen Charakteren ist auch in dem Schatz zu Engers (j. in Berlin) als Reliquiar (Etuis) verwendet. Ich behalte mir vor, hier auf diese kufischen Inschriften zurückzukommen.

Auch das dritte der hier in Betracht kommenden kleinen Denkmäler verdient eine eingehendere Betrachtung. Es ist das die Authentik darstellende Wachssiegel (s. folg. Seite Fig. 3) des konsekrirenden Bischofs, welches mit seiner Innenseite genau auf den Deckel des Reliquiars passend offenbar von dem nun abgebrochenen Knopf des Deckels durchbohrt und durch vier Schnüre, welche ihre Spur an der Innenseite des Siegels hinterlassen haben, und welche um die Holzkapsel herum gingen, an letzterer befestigt war. Das aus weifsem, jetzt braungelb gewordenem Wachs gefertigte Siegel hat ca. 7 *cm* Durchmesser und trägt auf seinem nach oben gelegten Avers ein von einer doppelten Kreislinie umzogenes Rundmedaillon mit dem Brustbild eines Bischofs; in dem es umgebenden Kreis ist eine in der aus der Capitale und Unciale gemischten romanischen Majuskel des XI. Jahrhunderts gehaltene Inschrift eingezeichnet, welche zur guten Hälfte völlig verwischt, auch in neuester Zeit allem Anschein nach noch durch unbedachtes Abnehmen eines Abdruckes gelitten hat (vgl. Abbildung Fig. 3).

Was von der Inschrift noch zu erkennen ist, nimmt (anfangend rechts von dem Kopfe des Bischofs) den Raum von 9 *cm* (gemessen an der äufsern Kreislinie) ein. Der erste *cm* beginnt mit E, auf den zweiten fällt G (oder C), bei 3 und 4 ist der Raum für zwei zerstörte Buchstaben leer, $4^1/_2$—9 sind ausgefüllt durch die sehr klar zu lesenden und sich unmittelbar folgenden Buchstaben

BERTVS

Man ist geneigt, dahinter noch $\overline{\text{DI}}$ G(*ratia*) zu erkennen, doch mag das auf Täuschung beruhen. Der wirklich mit Sicherheit vorhandene Text lautet also

EG . . BERTVS

was nicht, wie man vermuthet, auf *Egbertus*, sondern nur *Egilbertus* schliefsen läfst, welcher 1079—1101 Erzbischof zu Trier war und als einer der entschiedendsten Parteigänger Heinrichs IV. im Kampfe gegen Gregor VII. bekannt ist. Egilbert war vor seiner Ernennung zum Erzbischof Dompropst zu Passau; gebürtig war er aus dem Hause der Grafen von Ortenburg. Er scheint aber in der Gegend von Münstermaifeld begütert gewesen zu sein; denn er schenkte, wie wir aus der Bestätigungsurkunde Eb. Bruno's vom 29. November 1103 (Mittelrh. Urkdb. I, Nr. 408; Görz Mittelrh. Regesten I, 437) wissen, dem Stifte St. Martin im Maiengau Land von acht Solidi-Rentenertrag bei dem Dorfe Vresene im Banne von Oftenmedene, dem jetzigen Fressener oder Fresserhof im Kreis Mayen, ganz nahe bei Gering gelegen. Diese Beziehung ist jedenfalls sehr beachtenswerth.

Fig. 3.

Der Gebrauch der Siegel mit Darstellung ihres Bildnisses seitens der Bischöfe geht bekanntlich nicht über das X. — allenfalls das IX. Jahrhundert — hinaus. Bis dahin siegelten die Bischöfe mit ihrem Ring. Seit dem X. Jahrhundert erscheint das Bild des Bischofs auf Siegeln, allgemein wird es erst seit dem Ausgang des XII. Jahrhunderts. (Vgl. de Wailly, Eléments de Paléographie II, 215). Noch im XI. Jahrhundert kommen Bischofssiegel vor, welche nicht das Porträt ihres Inhabers, sondern ein Heiligenbild darstellen. Eine Bleibulle, die der Urkunde des B. Quiriacus von Nantes, 1064, angehängt war, stellte die durch ein Kreuz geschiedenen Büsten der Apostel Petrus und Paulus dar; Manasses, B. von Reims 1076, liefs auf seinem Siegel die Himmelskönigin mit dem Kinde darstellen. Noch 1130 tadelte Arnulf, Archidiakon von Séez, später Bischof von Lisieux, die Prälaten, welche ihr Bild auf ihrem Siegel anbringen liefsen. Indefs war letzteres doch vom XI.—XV. Jahrhundert die Regel; seit dem XV. Jahrhundert pflegen die Bischöfe statt dessen ihr Wappen wiederzugeben. Die Bildnisse der Bischöfe im X. und XI. Jahrhundert sind auf den Siegeln zunächst nur Brustbilder, etwas später erscheinen ganze Figuren. Diese allgemeinen Regeln finden auch in Trier ihre Bestätigung. Leider fehlt uns noch, abgesehen von dem kurzen Exkurs Hontheim (Hist. dipl. I, 835) und den Bemerkungen Müllers zu diesen (s. u.), eine kritische Untersuchung der älteren Sigilla unserer rheinischen Bischöfe, so insbesondere auch der Trierischen, und es ist in hohem Grade zu bedauern, dafs das von der Direktion des Koblenzer Provinzial-Archivs herausgegebene „Mittelrheinische Urkundenbuch" von der Wiedergabe wenigstens der älteren Siegel gänzlich abgesehen hat. Immerhin liefern die Görz'schen Regesten zu diesem Urkundenbuch (Bd. II 569 ff., Koblenz 1865) einiges Material für eine Sigillographie der Trierischen Erzbischöfe. Besiegelte Urkunden unserer Erzbischöfe treten erst seit Mitte des X. Jahrhunderts auf; aber erst zu Ende des X. oder Anfang des XI. Jahrhunderts begegnen wir zweifellos solchen Besiegelungen, denen das Porträt des Bischofs beigegeben ist. Denn

die Siegel Ruotberts 949 (Urkdb. Nr. 220), Heinrichs 959 (eb. Nr. 234), Theoderichs 973 (eb. Nr. 276) sind entweder überhaupt unecht oder gehören erst dem XII. Jahrhundert an (vgl. dazu M. F. J. Müller, Trierische Kronik 1823, 123 f. zu Hontheim Hist. dipl. I, 835). Müller a. a. O. hat ein Siegel Eb. Egberts von 978 als frühestes Bischofssiegel beigebracht. Urkunden Egberts von 978 (Mittelrh. Urkdb. Nr. 286), 979 (eb. Nr. 288), 981 (eb. Nr. 293) tragen in der That ein solches: aber ich bin auch in Betreff ihrer Echtheit keineswegs beruhigt, und die letzterwähnte Urkunde ist sicher nur eine Ausfertigung des XII. Jahrhunderts, wie das auch Görz gesehen hat (eb. II 634). Festern Grund gewinnen wir auch mit den Urkunden Ludolfs (a. 1000, Nr. 311 mit Lutwinus dei gratia archiepiscopus!) noch keineswegs. Erst mit Poppo scheint die Serie unzweifelhafter Bischofssiegel mit dem Bildnifs des Erzbischofs zu beginnen. Von den von ihm erlassenen und erhaltenen Urkunden tragen die Nrn. 346 (a. 1036), 365 (a. 1016—47?), 368 (a. 1023—47) ein Siegel; die Urkunden Nr. 350 (a. 1038) und 359 (a. 1042) sind wieder unecht und kommen darum nicht in Betracht. Von Poppo's Nachfolger Eberhard haben Siegel mit Bischofsbild die Nrn. 379 (a. 1052), 380 (a. 1052), 381 (a. 1052), 383 (a. 1053), 392 (a. 1058), 393 (a. 1059), 396 (a. 1061), von Udo die Urkunden Nr. 414 (a. 1071), 419 (a. 1075). Wir kommen so zu Eb. Egilbert, von welchem das Mittelrh. Urkdb. die beiden Nrn. 423 (a. 1084) und 428 (a. 1088) als sigillirt angibt. Aber auch die unter Nr. 449 angeführte Urkunde Egilberts für den Grafen Wilhelm von Luxemburg (vom Jahre 1095—1101?) war besiegelt. Günther gibt zu Cod. dipl. I. Nr. 74, auf Tab. III Nr. XVI die allerdings sehr unvollkommene Abbildung dieses Siegels, welche indefs hinreicht, um die völlige Identität mit unserm Geringer Siegel erkennen zu lassen. Das Siegel zeigt das Brustbild des Prälaten, welcher mit dem Pallium bekleidet ist, dessen oberer Arm den Hals des Bischofs viereckig umschliefst (diese Parthie ist auf dem Geringer Exemplar zerstört). Das Gesicht ist bartlos, die Stirn ist abgeschnitten; das Geringer Siegel hat den Kopf vollständig und läfst eine Petrus-Tonsur erkennen. Es zeigt weiter in der Linken des Bischofs das (geschlossene) Evangelienbuch, welches dem Güntherschen Abdruck wieder fehlt; beiden fehlt der unzweifelhaft der Rechten beigegebene Stab. Von der Umschrift hat die Günthersche Kopie nur TVS D̄I G — genau an den unseren Geringer Siegel entsprechenden Stellen — erhalten.

Es erhellt aus dem Vorstehenden, dafs Eb. Egilbert zwischen 1079—1101 der Kapelle zu Gering den Altarstein konsekrirte und übersandte; zu dem Stein verwandte er eine altchristliche Grabschrift aus St. Maximin oder St. Matthias, das Reliquiar verschlofs er mit seinem Siegel; mit dem Ganzen hinterliefs er uns einen willkommenen Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Altares.

Prof. Dr. F. X. Kraus.

Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg.

Mit Lichtdruck (Tafel XVIII).

Unter den im Spätherbste des Jahres 1887 zu Krefeld ausgestellten älteren Webereien erregte eine dem Domschatze in Regensburg gehörige gröfsere Bildertafel die besondere Aufmerksamkeit aller Sachverständigen. Und sie verdient es in der That, weshalb ich sehr gerne der Aufforderung, in einer eingehenderen Beschreibung sie zu würdigen, nachkomme. Zu dem Ende wurde, da ihr etwas defekter Zustand eine direkte photographische Wiedergabe nicht empfahl, durch einen in der Stilistik erfahrenen und gewissenhaften Zeichner der Schneider'schen Glasmalereianstalt dahier unter Kontrolle eine sorgfältige Kopie in der Gröfse des Orginals angefertigt, und hiernach die photographische Aufnahme, wie sie dieser Beschreibung beigegeben ist, bewerkstelligt.

Das kostbare Gewebe ist Ende der fünfziger Jahre durch Herrn Domvikar Dengler in Regensburg, welcher damals als Student mit dem Begründer des Diöcesan-Kunstvereins, Herrn Pater Ildephons Lehner von Metten, eine kleinere Forschungsreise machte, in der Sakristei der Schlofskapelle zu Wörth a. d. D., vier Stunden von Regensburg entfernt, zusammen-

Digitized by Google

gerollt in einem mit dickem Staub bedeckten Schubladen aufgefunden, und mit Zustimmung der Kirchenverwaltung vorerst dem Diöcesanmuseum dahier, von da jedoch später dem Domschatz einverleibt worden. Leider war bereits damals ein Stück der linken Seite abgängig, und konnte auch bei Gelegenheit einer nachträglich angestellten Suche nicht mehr aufgefunden werden. In seiner jetzigen Ausdehnung mifst das Gewebe 2,50 *m* in der Länge, 1 *m* in der Höhe, ist aber auch nach oben und unten, wie ersichtlich, zugeschnitten. Im Uebrigen ist es, einige noch zu erwähnende Zuthaten abgerechnet, in Bindung der Faden und in den Farben gut erhalten.

Wir wollen zuerst sein Bildwerk und die Ornamentik näher ins Auge fassen, dann die Art der Weberei, seine Bestimmung und endlich seinen Ursprung.

1. Die Mitte des Gewebes in seiner ganzen Höhe nimmt das Bild des Gekreuzigten ein; ihm zur Rechten befindet sich Maria, gestützt von einer der heiligen Frauen, dann St. Petrus, dann der Donator; zur Linken steht St. Johannes, dann, mit Uebergehung des fehlenden Stückes, ein heiliger Bischof.

Das Kreuz mifst 1 *m*, Maria und Johannes je 80 *cm*, jede der anderen stehenden Figuren 85 *cm* in der Höhe.

Der glatte Kreuzesstamm trägt über dem Querbalken die gleich starke Tabula mit der Inschrift: $\overset{\frown}{\text{IC}}$ $\overset{\frown}{\text{XC}}$. Der Herr ist an ihm befestigt mit drei Nägeln, also, dafs ein Nagel den ausgestreckten linken Fufs am Rüste, den darüber gelegten rechten Fufs aber seitlich durchbohrt. Das rechte Knie ist daher höher hinaufgeschoben. Statt des sogen. Herrgotts-Rockes umschlingt den unteren Leib ein breites Tuch. In vier Strahlen ergiefst sich das Blut des Heilandes aus der Wunde an der rechten Seite. Das im Tode geneigte Haupt trägt nicht die Dornenkrone, wohl aber den dreistrahligen, bereits in Kreissegmenten gebildeten Nimbus. Der etwas eingesunkene Leib hat auch die Arme straff nach unten gezogen.

Maria, die schmerzhafte Mutter, mit Mantel und Kopfschleier bekleidet, ist zwar stehend unter dem Kreuze, und hat die Augen geöffnet; aber sie steht mit kraftlos herabgefallenen Armen, das Haupt seitwärts geneigt, die linke Seite mit dem Schwerte durchbohrt, gestützt und umfangen von einer der heiligen Frauen, die hinter ihr sich befindet.

Zur Seite der seligsten Jungfrau steht St. Petrus, über dem bis zu den Füfsen reichenden Untergewande bekleidet mit schöndrapirtem Mantel. Er hat die Tonsur, und hält in der Linken, welche mit dem Ende des rechten Mantelflügels bedeckt ist, ein Buch, während seine Rechte den Schlüssel trägt. Man beachte das Buch, schmal und hoch, und das Ornament seines Deckels, sowie die Form der Handhabe des Schlüssels.

Dem heil. Petrus zur Rechten erblicken wir in leichthin knieender Stellung einen Bischof, in reichbesäumter Albe, Casula und mit kleiner Mitra, die Hände gefaltet, und zwischen den Armen frei das Pedum haltend, dessen Curvatura in ein Laubornament endet. Ueber seinem Haupte schwebt ein Engel, der ein kleines Rauchfafs gegen die Mitte des Bildes schwingt. Die Inschrift zur Seite des Bischofes lautet: ✝ EPISCOPVS ENRICVS. Die Buchstaben nämlich H und I des Namens HEINRICUS sind später erst eingestickt worden.

Das Ganze schliefst seitlich ein Randstreifen ab, darin drei übereinanderstehende Heilige, oben König David mit der Krone auf dem Haupte, eine Stelle der Schrift zeigend, in der Mitte ein Prophet, beschuht, eine Rolle haltend, und auf die Kreuzigung hindeutend, wohl Isaias, unten Maria Magdalena mit der Salbenbuchse.

Der nachfolgende Rand mit laufendem Blattornamente, ist nur angeheftet.

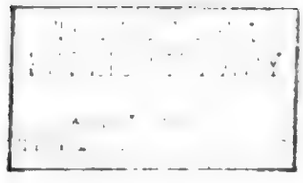
Dem Kreuze zur Linken steht der heil. Apostel Johannes, ebenfalls mit langem Gewande und Mantel bekleidet und, wie St. Petrus, ein Buch in der verhüllten rechten Hand haltend, während die Linke auf das Kreuz weiset, gegen welches auch das Haupt mit gelockter Haarkrone schmerzbewegt sich neigt.

Ihm zur Seite stand wohl der heil. Apostel Paulus, von dem jedoch nur mehr ein Theil des linken Armes sichtbar ist. An ihn schliefst sich ein heiliger Bischof, mit Casula, saumverzierter Albe, mit Pallium und Mitra, in der Rechten ein Buch mit ornamentirtem Deckel haltend, in der andern das Pedum. Die linke Seite dieser Figur fehlt, ebenso der parallele Randstreifen mit den drei kleinen Heiligenfiguren.

2. Eine genauere Untersuchung des Gewebes selbst ergibt Folgendes: Seine Kette besteht aus einem grauen Linnenfaden von einer Zartheit und Festigkeit, wie er heute nur mit grofsen Kosten hergestellt werden könnte; eine

Digitized by Google

Digitized by Google



Maschine wäre nicht im Stande, das Linnen in solcher Feinheit gleich kräftig zu spinnen. Der Schufs oder Einschlag besteht aus Goldfaden und ungezwirnter Seide, ersterer gibt vornehmlich den Fond, letztere erzeugt das Bild. Zur Bindung der Schufsfäden ist ein feiner rother Seidenfaden verwendet, wobei die starke Kette aus je vier Fäden nur als Körper des Ganzen erscheint, und selbständig zwischen dem sogen. Ober- und Unterfach liegt. Wahrscheinlich ist das Gewebe nämlich schon auf einer Art Zugstuhl von zwei Personen hergestellt, deren eine das Fach aufzog, die andere wob, und zwar so, dafs das Bild dem Gesicht des Webers zugekehrt sich gestaltete. Der Goldfaden ist sogenanntes cyprisches Gold, d. h. er besteht aus einem Linnenfaden, gröber als jener der Kette, aber von aufserordentlich schöner und gleicher Faser, übersponnen und vollständig gedeckt mit einem zarten, vergoldeten Häutchen, welches die mikroskopische Untersuchung als eine leimartige Substanz erkennen läfst. Dieses Häutchen, das vom Faden als Riemchen oder Lamen von der Breite eines halben Millimeters abgewickelt werden kann, ist, wo das Gold abgerieben, durchsichtig, und an seinen Rändern so glatt, dafs auch bei einer sehr starken Vergröfserung keine Unebenheit oder Zerreifsung, vielmehr eine kleine Verdickung oder Anschwellung sichtbar wird. Es ist nur auf einer Seite vergoldet, und zwar stark und dauerhaft, wie denn noch heute die Parthieen aus dem Innern des Gewebes den Glanz des Goldes erkennen lassen, während es nach Aufsen gedunkelt ist. Die Umwicklung des Fadens scheint in feuchtem Zustande des Lamens geschehen zu sein, da im Mikroskope sich zeigt, dafs an demselben hie und da die Linnenfaser festhaftet. Mit solchem Materiale ist zunächst der ganze Goldgrund gearbeitet.

Die farbige Seide ist, wie bemerkt, ungedreht, jedoch sehr rein und glatt, und mit leichtem Klebstoff nachtraglich behandelt. Die Farben sind nur wenige: roth, violet, goldgelb, weifs. Die nackten Theile sind weifs, dagegen violet konturirt. Das Gold ist neben dem Grunde auch in der Zeichnung ausgiebig verwendet, und zwar nicht allein in Gewändern und Ornamenten, sondern auch in der Darstellung der Haare, als Lichter, z. B. bei Jesus, Maria; auch Johannes hat goldgelocktes Haar. In der Regel aber dient zum Auftrag der Lichter die weifse Seide, ebenso zur Inschrift auf goldenem Grunde. Um die schmalen Randstreifen von dem Ganzen abzuheben, gibt ihm der Weber rothen Grund, den Figuren aber Gold; der Grund des nur angehefteten zweiten Randes ist weifse Seide, Ornament und Einfassung Gold. In der Kopie wird dieser Wechsel dadurch angedeutet, dafs dem Grunde ein etwas verschiedener Ton gegeben worden ist. Es ist nicht schwer, sich eine Vorstellung zu machen, wie wirksam dieses reiche Gewebe sein mufste, als noch das Gold und die Seide in ihrer ganzen Frische und Pracht daran zu Tage treten konnten.

3. Fragen wir nach der Bestimmung dieses Meisterstückes der Webekunst, so ist es kein Zweifel, dafs es als Retabulum eines gröfseren Altares zu dienen hatte. Solche Retablen oder Aufsätze der Altäre pflegten in Holztafeln gemalt, in Metall und Email ausgeführt, in Seide und Gold gestickt oder aber gewebt zu werden. Auch die Umkleidung des Altares selbst, die Antependien, wurden in gleicher Weise hergestellt; eine nähere Betrachtung unseres Gewebes aber zeigt, dafs es zwar auch zu einem solchen einmal Verwendung gefunden haben mufs, jedoch gegen seine erste Bestimmung. Seine ursprüngliche Höhe nämlich war bedeutend gröfser als die eines Antependiums; und nehmen wir an, dafs das Bildwerk unten nur einen freien Raum von 20 *cm* und oben von 5 *cm* hatte, so ergibt sich schon eine Höhe von 1,25 *m*. Nun zeigt aber der an der Seite nur angenähte Rand mit Blattornament eine durchschnittene Kette, woraus geschlossen werden mufs, dafs das ganze Gewebe, wie an der Seite durch den Figurenstreifen, so nach oben und unten durch jenen Rand mit laufendem Ornamente seinen Abschlufs hatte. Da dieser Rand in der Breite 10 *cm* mifst, so betrug die Gesammthöhe wenigstens 1,45 *m*, und, wenn wir das Kreuz als die Mitte des Bildes bezeichnen, die Länge ungefähr 3 *m*. Es ist daher das Werk als Altarretable zu betrachten. Leider hat man in späterer Zeit irgendwo, um es als Antependium benutzen zu können, oben und unten die Randverzierung und einen Theil des Goldgrundes weggeschnitten, und da es für die Altarmensa zu kurz war, die Verzierung von oben an der Seite angeheftet und aufserdem noch einen Straminstreifen von 6 *cm* Breite. Dieser letztere kann uns auch auf die Zeit führen, in welcher solches geschah; die Straminarbeit

Digitized by Google

gehört nämlich noch der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, enthält ein laufendes Ornament von fünfblätterigen Rosen, und ist im Zöpfchenstiche ausgeführt. Als durchaus fremde Zuthat wurde in der Kopie dieser Theil nicht berücksichtigt. Wohl um die gleiche Zeit geschah es, dafs man, um die nackten Theile besser hervortreten zu machen, sämmtliche Gesichter, Hände u. s. f. mit einem kräftigen Stoffe von ungebleichter Seide bedeckte, in dicken Umrissen durch Schnüre niedernähte, und darauf die Kontouren malte. Auch diese Zuthat wurde für die genaue Kopie des Originals entfernt.

4. Hinsichtlich des Ursprunges dieser Retable gibt das Bild des Donators und die Inschrift zu seiner Seite Aufschlufs. Es hat sie fertigen lassen und geschenkt Bischof Heinrich. Sie wurde in der Schlofskapelle zu Wörth gefunden, welches früher den Bischöfen von Regensburg gehörte, und wohin sie leicht von da aus gebracht worden sein kann; wann, und wie sie dortselbst weiter behandelt worden, mag aus dem eben Gesagten abgenommen werden. Regensburg hat vier Bischöfe, welche den Namen Heinrich fuhrten: Heinrich I. regierte von 1131—1155, Heinrich II. von 1277—1296, Heinrich III. von 1340—1346 und Heinrich IV. von 1465—1492. Ein Blick auf die Retable genugt, um zu erkennen, dafs weder an Bischof Heinrich I. noch an Heinrich IV. zu denken sei. Heinrich III. war nicht konsekrirter sondern nur erwählter Bischof, und Gegenbischof, der als Domdechant in Eichstätt starb (1346), so dafs also nur Bischof Heinrich II. in Betracht kommen kann. Unter ihm war der im Jahre 1275 begonnene Neubau des Domes bereits so weit gediehen, dafs in den Chören der Gottesdienst gefeiert werden konnte, und gerade dieser Bischof war es, der nach den urkundlichen Berichten durch seine persönlichen Opfergaben für den neuen Dom und durch seinen Eifer für die würdige Feier des Gottesdienstes sich auszeichnete. Von ihm stammen die zwei grofsen Glocken aus dem Jahre 1285, die eine zu Ehren des heil. Petrus, die andere zu Ehren der Zwölfboten, von ihm die drei herrlichen silbernen Ampullen für die heiligen Oele, welche laut Inschrift Bischof Heinrich von Rotteneck ebenfalls dem heil. Petrus weihte; über ihn berichtet sein Zeitgenosse, der Regensburger Archidiakon und Chronist Eberhard zum Jahre 1277: „*Musicam primus in Choro Ratisbonensi cantari ordinavit, libros ejusdem artis secundum cantum et Chori consuetudinem providendo. Ecclesiam Ratisbonensem etiam multis decoravit pretiosis ornamentis, crucibus, calicibus aureis et argenteis, gemmis pretiosis, mitris, cappis, casulis, dalmaticis, vexillis, libris et aliis, quibus fuit ante sua tempora quodammodo omnimodis destituta.*“ Von ihm also, Heinrich II. von Rotteneck, wurde auch diese Retable hergestellt, und zwar, da sie die Patrone der neuen Kathedrale St. Petrus und Paulus zeigt, für den Hochaltar seiner Domkirche. Nunmehr möchte es auch nicht schwer sein, den auf derselben gleichfalls befindlichen, aber nicht näher gekennzeichneten heiligen Bischof, die letzte der Figuren zur Linken des Kreuzes, mit Sicherheit zu bestimmen. Es ist der heil. Augustinus, zu welchem Heinrich eine besondere Verehrung trug, und dessen Festfeier er nicht allein im Dome und in Niedermünster, sondern auch in anderen Kirchen und Klöstern der Diöcese ansehnlich fundirte. Ebenso möchte es auch gestattet sein, auf den Ort zu schliefsen, wo dieses Gewebe gefertigt worden, nämlich das Kloster St. Emmeram in Regensburg selbst. Wolfram von Eschenbach rühmt im Parzival die kostbaren Zendel-Webereien Regensburgs, und St. Bernhard kennt die in St. Emmeram gefertigten und in den Handel gebrachten Purpurgewebe. Bischof Heinrich hatte im Gegensatz zu seinem Vorgänger Leo mit dem Kloster St. Emmeram im Jahre 1278 sich edel und gütig verglichen, und unterhielt auch fortan mit demselben ein friedliches Einvernehmen. Hiernach ist es nicht unwahrscheinlich, dafs daselbst nach dem Wunsche des Bischofes und nach seinen Angaben die prächtige Altarretable für den Dom gefertigt wurde. Mit dieser Zeit ihres Ursprunges stimmen auch, wie der ganze Stil, so das Detail des Werkes. Ueberall machen sich noch die Formen des romanischen Stiles geltend, so im Laubornamente, in den Buchstaben der Inschrift, in der Gestalt der Mitren und Stäbe, im Rauchfasse des Engels, in den Büchern u. s. w.; anderseits aber erscheint bereits eine freiere Durchbildung in der Haltung und in den Gewändern der Figuren, in der Gestalt Christi am Kreuze, im Kreuznimbus, ferner in der Darstellung Mariä, der schmerzhaften Mutter unter dem Kreuze, und bietet die Retable wohl eines der frühesten Beispiele des sogen. spasimo

U. L. Frau. Es hätte demnach dieses so hervorragende Werk kirchlicher Weberei seinen Ursprung gegen Schluſs des XIII. Jahrhunderts, und zwar in Regensburg selbst, gefunden, und wäre zu betrachten als die erste Retable des jetzigen Regensburger Domes.

Schliefslich einige praktische Bemerkungen. Wir haben hier eine freie Bildweberei vor uns, d. h. nicht ein Gewebe mit schablonirter Aneinanderreihung von kleineren und gröfseren figuralen Darstellungen aus der Thier- oder Menschenwelt, aus der profanen oder heiligen Geschichte, sondern Eine grofse Bildertafel; kein Gewebe, bestimmt für öfters wiederholte Ausführung in gleicher Weise, sondern votirt für Einen Altar Einer Kirche durch einen Bischof nach seiner speziellen Anordnung; ein Gewebe, nicht auf einer hierfür eingerichteten Webmaschine kunstvoller Art ausgeführt, sondern auf einem einfachen Webstuhle, aus freier Hand; ein Gewebe, das nicht auf Eine Technik sich beschrankt, wie z. B. die spätere Gobelintapete, sondern durch eine Mannigfaltigkeit und Zweckmäfsigkeit der Technik sich auszeichnet, wie sie selbst in Kunstgeweben unserer Zeit nur selten zur Anwendung kömmt. Nur die Stickkunst vermöchte jetzt Ebenbürtiges zu schaffen. Gleichwohl würde es sich empfehlen, die Weberei wieder mehr zur Herstellung derartiger Bildwerke in den Dienst der Kirche zu nehmen, sei es für die Bekleidung von Säulen, der Umgebung des Altars, der Kanzelbrüstung, der Chorstuhle, oder aber des Altars selbst. Altäre von Metall, von reicher Schnitzarbeit, bedürfen des Schutzes, abgesehen davon, dafs es stets unpassend erscheint, den Altar zu allen Zeiten vor Aller Augen offen stehen zu lassen, und keinen Unterschied zu machen zwischen den gewöhnlichen Tagen und denen der Feste. Solche gewebte Bildertafeln links und rechts vom Tabernakel würden diesen doppelten Zweck des Schutzes und der Abwechslung in jeder Weise erfüllen. Bei Seitenaltären würde es sogar öfter vorzuziehen sein, statt eines kostspieligen und nicht besonders wirksamen Aufsatzes eine Retable nach unserem Muster, d. i. mit dem Bilde des Gekreuzigten in der Mitte, umgeben von Heiligen, anzubringen. Sache eines unternehmenden Webers ware es, derartige Gewebe in einer Weise herzustellen, dafs sie auch eine weniger bemittelte Kirche zu beschaffen vermöchte. Mit der Wiederaufnahme der Altarretablen aber würde alsbald auch die Veranlassung geboten, die Bilder verschiedener Heiligen auszuführen, und so den Kirchen eine geeignete Wahl derselben zu ermöglichen. Freilich wird bei dem jetzigen Betrieb unserer Weberei die Stickkunst auch hierin den Vorsprung behaupten, da es ihr leicht ist, jeglicher Anforderung zu genügen, und zugleich in der Anwendung der verschiedenartigsten Technik, von der einfachen Applikation bis zum feinsten Plattstiche, die vorhandenen Mittel zu berücksichtigen. Allein, es durfte noch nicht so ausgemachte Sache sein, dafs die Weberei in ihrem gegenwärtigen Betriebe festgebannt bleiben müsse. Nicht unerwähnt mag hier bleiben, dafs man in neuester Zeit begonnen hat, auch in der Weise der Gobelinwebereien Bildertafeln zu sticken, und sind solche um mäfsige Preise in kleinerem und gröfserem Umfange z. B. durch Frl. Jörres in München ausgeführt worden. Eine umfassendere Inanspruchnahme der Weberei und Stickerei zur Herstellung gröfserer Bildwerke in unseren Kirchen bleibt stets wünschenswerth.

Regensburg. Dr. Jakob.

Ueber die im Hildesheimer Domkreuzgange aufgedeckten Wandgemälde.

Mit Abbildung.

Gelegentlich der in Angriff genommenen Ausmalung des Hildesheimer Domes wurden die Wände des architektonisch so schönen oberen Geschosses des Kreuzgangs, welcher den Domfriedhof mit dem uralten Rosenstocke und der Annenkapelle umschliefst, von der Tünche befreit. Unter ihr erschienen an einem Theile der nördlichen Wand die ziemlich gut hervortretenden Umrisse einer Bischofsgestalt im vollen Ornat sowie Wappenschilder, an der südlichen Wand aber, fast deren ganze Länge einnehmend, eine Reihe von leider grofstentheils nur noch schattenhaften Gestalten, deren Anmuth den Beschauer mit lebhaftem Unwillen gegen die sie ehemals zerstörende Hand erfüllen mufs. Bei der ersten Nachricht von ihrer Aufdeckung und der dabei aufgeworfenen Frage

nach ihrer Bedeutung erinnerten wir uns daran, dafs nach einem Berichte aus dem XVI. Jahrhundert der Fürstbischof Johann IV. aus dem

Geschlechte der Herzoge von Sachsen-Lauenburg (kam 1504 zur Regierung) eine Reihe von Bildern an die Wand dieses Kreuzganges habe malen lassen, die aber kurze Zeit darauf wieder ausgelöscht seien. Ein Besuch des Kreuzganges

überzeugte uns, dafs die wieder aufgedeckten Gemälde, oder doch sicherlich die Mehrzahl davon, in der That keine anderen seien, als die des Bischofs Johann. — Derselbe fand bei seinem Regierungsantritt das Bisthum verschuldet, zahlreiche Stiftsgüter verpfändet. Als er diese einlösen wollte, empörten sich die schon lange Zeit in deren Besitz befindlichen Stiftsjunker

Digitized by Google

und fanden bei benachbarten Fürsten Hülfe. Die landverwüstende Stiftsfede brach aus. Nachdem nun Johann im Jahre 1519 in der Schlacht auf der Soltauer Heide einen glänzenden Sieg davongetragen, verspottete er in einem niederdeutsch geschriebenen, zum Theil recht derb gehaltenen und im bischöflichen Hofe von Hildesheimer Bürgersöhnen [1]) aufgeführten Fastnachtspiele die gedemüthigte Ritterschaft. In diesem Spiele, genannt der „Scheve Klot“ [2]), treten der Bischof als Brillenmacher (die Brille bezeichnet kluges Durchschauen feindlicher Ränke) und zehn Buben (die Stiftsjunker) auf. Beim Anpreisen seiner Waare geräth der Brillenmacher mit den Buben in Streit. Dieselben machen nun gemeinsame Sache gegen ihn, und jeder rühmt sich in volksthümlichen Ausdrücken seiner besonderen List und Fertigkeit, den Gegner zu verderben. Nachdem dann der Brillenmacher von dem ersten der Buben, welcher sich als Apostel verkleidet hat, tückisch geblendet, aber durch ein Wunder wieder sehend geworden ist, stofst er triumphirend den nun selbst mit plötzlicher Blindheit geschlagenen Feind ins Wasser. Die Wolfenbüttler Handschrift des Scheve Klot (Seelmann S. 61 und 62) berichtet nun Folgendes: „Difs vorgeschriebene spil ist anno 1520 im vafselabende uff des bischofs hofe in des bischofs (den man meinet der author selber gewest und auch etzlicher die hir midt gemeinet und angegriffen waren iegenwart, gespilet worden. Sie hatten den scheuen Klodt bei sich, den warff man uber ein stangen, undt hatten einen faden daran. Dar konten sie es midt regiren, dafs er zulieff dem er solte. Diesen scheuen Klodt brachten sie einem van Steinberg der harthorig war zwischen die beine, und ob er wol nich horen konte wafs der neundte boue in deme es geschach sagete, so wart er doch zornich, merckte wol wafs es bedeutete, wolt van ledder und sich midt den actoribus reuffen, dafs sie genoch zu stillende hatten. Der bischoff lies hernach dis spil uf den creuzgang an die wandt malen und den inhalt darunter schreiben. Aber wie sich hernach dafs spil wandte dafs der brilmacher (dafs ist der bischof) zum land aus muste [3]), und die zehen genante bouen midt den ihren den platz und oberhandt behielten, do wolte dis gemelte und schrift zu scharff sein, wart derwegen wider ausgelescht, dafs man van der schrift nichts, von dem gemelte aber weinich mehr erkennen kan.“

In der That zeigen sich unter jeder der verschiedenen Gruppen des Wandgemäldes noch Inschriften, die jedoch ganz unleserlich gemacht sind; verschiedene der vorzüglich gezeichneten, flott gemalten Gestalten nehmen eine Stellung ein, als ob sie eine Kugel werfen wollten, zwei der Akteurs haben, wie man unschwer erkennt, eine Kugel in der Hand, jedoch ist dabei von einem Faden oder einer Stange nichts mehr zu erkennen. Leider sind die interessanten Bilder fast alle durch gewaltsame Abreibung so verwischt, dafs an deren Wiederherstellung nicht gedacht werden kann; um aber doch einiges davon aufzubewahren, haben wir acht der am besten erhaltenen Gestalten nach den Originalen photographisch aufnehmen und durch Herrn Maler Eltermann in verkleinertem Mafsstabe abzeichnen lassen und bringen sie hierbei zur Anschauung.

Aufser ihnen sind bei aufmerksamer Betrachtung noch zu erkennen, bei unserer Aufnahme aber nicht berücksichtigt: eine männliche Figur, die sich hinter einer Art Barriere befindet, eine andere, welche anscheinend aus einem Nachen gestofsen wird, ein vollständig gewappneter Ritter zu Rofs, ferner Wappenträger sowie eine priesterliche Gestalt, welche eine Pyxis zu tragen scheint.

Hildesheim. O. Wiecker.

[1]) Ihre Namen sind in der aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Wolfenbüttler Handschrift des „Scheve Klot“ genannt: Anno 1520 De actores sin gewesen Luleff Barckmeir, Hinrich Hartwich, Hinrich Rauen, Herman Koppesen, Hans Oluen, Hans Olsborch, Marten Swartekop, Hans Berndt, Cordt Illiges, Cordt Borchers und Mauris Oluen.

[2]) Scheve Klot ist soviel als ein schiefer Ball, länglich runder Küsel oder Kreisel, wohl ähnlich dem sogen. Brummküsel, den vor 40 Jahren noch alle Knaben in Hildesheim warfen. — „Hy can wel mit een scheve cloot zchieten,“ heifst: „er ist ein gewandter, tuchtiger Mensch, der seinen Kram versteht“. Vergl. W. Seelmann, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele. Norden und Leipzig, Dietr. Soltau. 1885. S. XLI.

[3]) Weil Bischof Johann nach der Schlacht bei Soltau sich dem Schiedsspruche Kaiser Karls V. nicht unterwerfen wollte, wurde er auf dem Reichstage zu Worms (1521) geächtet, verharrte im Bewufstsein, mit vollem Rechte gegen seine Stiftsjunker eingeschritten zu sein, in seinem Widerstande — er soll spöttisch geäufsert haben „was denn die Reichsacht für ein Ding sei? Acht und aber acht seien zusammen sechzehn“ — hatte aber nun Unglück über Unglück, resignierte 1527 und starb 1547 zu Lübeck. Sein Grab fand er in Ratzeburg.

Kleinere Beiträge.

Dalmatiken-Stäbe in Applikationsstickerei.

Mit Abbildung.

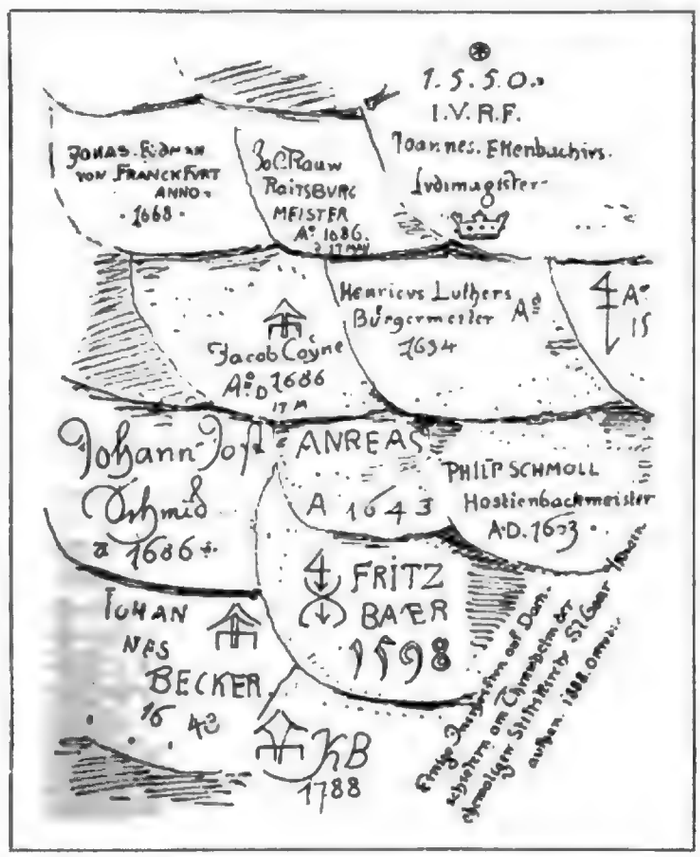
Dieselben bilden zu der dekorativen Kasel-Ausstattung in Heft 10 Sp. 345 und 346 die Ergänzung in Bezug auf die Dalmatiken, für welche die Zeichnung in etwas gröfserem Mafsstabe gehalten werden konnte. Die Technik stimmt mit der für jene vorgeschlagenen und bis ins Einzelne angegebenen vollständig überein, sodafs es einer weiteren Unterweisung hier nicht bedarf. Für die Auswahl der Seidenstoffe zu den kleinen Aufnäh-Ornamenten dürfte sich (auch aus Rücksichten der Oekonomie) der Rathschlag empfehlen, alten gemusterten Restchen den Vorzug zu geben, deren Ton in der Regel die Farbenharmonie erleichtert und deren Dessins, zumal wenn sie klein sind, die Mannigfaltigkeit der Wirkung fördert. Dafs das Monogramm M wie durch ein anderes, so auch durch ein Symbol, oder durch ein einfaches Ornament ersetzt werden kann, bedarf kaum der Bemerkung.

Schnütgen.

Inschriften auf Dachschiefern.

Mit Abbildung.

Man beabsichtigt schon längere Zeit die historisch wie baulich merkwürdige Kirche zu St. Goar am Rhein wieder herzustellen. Der Bau ist im XV. Jahrhundert vollendet, und zeigt eine Menge wohl erhaltener spätgothischer Einzelheiten. Gelegentlich der von dem Unterzeichneten betriebenen genauen Aufnahme des Denkmales fand sich auf den Dächern eine grofse Zahl von Inschriften in die Schiefer eingegraben, welche weder hier noch an andern alten Bauten seither beachtet worden sind. Eine ganze Reihe von Namen, welche für die Geschichte von St. Goar von Bedeutung sind, ebenso wie Hausmarken etc., sind wohl erhalten, und sollen demnächst sorgfältig gesammelt werden. Wir geben einige Beispiele (in einem Drittel der natürlichen Gröfse dargestellt), und möchten damit die Aufmerksamkeit der Alterthumsfreunde auf diese Inschriftentechnik hinlenken. Für den Architekten mögen sie den Beweis der langen Haltbarkeit des Rheinschiefers liefern, da die ältesten bis zum Jahre 1500 hinaufreichen, und die betreffenden Leien noch gut erhalten sind. Einige Inschriften, welche den Namen eines Raths-Bürgermeisters, bisweilen auch Raths-Baumeisters und eines Dachdeckers u. Schmiedes von demselben Tage bringen, beziehen sich augenscheinlich auf die Abnahme einer gröfseren Reparaturarbeit.



Köln.

H. Wiethase.

Digitized by Google

Nachrichten.

Mittelalterliche Wand- und Gewölbe-Malereien im Münster zu Bonn.

Die Einleitungen zur inneren Ausschmückung des Bonner Münsters führten jüngst auf zahlreiche Spuren von Malereien, die, über die ganze Kirche vertheilt, in mehrfacher Hinsicht der Beachtung werth sind.

Im Chor, der erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts vollendet wurde und der ältere Theil der Kirche in ihrem heutigen Bestande ist, traten in dem nördlichen Gewölbefeld, zunächst der Chornische, figürliche Malereien zu Tag, welche wohl in nahem Anschlufs an die Herstellung des Baues selbst entstanden sein dürften. Auf einem mit gröfster Sorgfalt bereiteten, glatt geschliffenen Putz sind die Malereien dünn mit aufgesetzten Lichtern aufgetragen. Das Feld ist durch einen breiten Farbensaum begrenzt und in der Mitte lichtblau gestrichen. In lebensgrofsen Figuren sind die drei Marien am Grabe, dem Engel gegenüber, dargestellt. In der Gesammthaltung folgt das Werk der romanischen Kunstrichtung; dagegen ist die Auffassung und Durchbildung derart frei und von einer so feinen Naturbeobachtung getragen, dafs wir es hier mit einem Meister zu thun haben, der von der alten Schulübung sich fast ganz losgemacht hatte. Die Köpfe sind rund und von kleinem Mafs. Die Figurengröfse dürfte zwischen 8 bis 9 Kopflängen ergeben. Köpfe und Hände sind leicht in brauner Farbe umrissen. Die Gewandung ist in einfacher Anordnung gezeichnet, fliefsend in breiten Flächen geordnet und frei von jeder konventionellen Behandlung. Die zusammengedrängte Frauengruppe drückt Ueberraschung und Staunen in Haltung und Geberde aus. Die beiden rückwärtigen Figuren tragen, nebst den Salbgefäfsen, bezeichnender Weise Laternen in der Hand. Der Engel mit grofsen, gerundeten Flügeln, sitzt leicht und feierlich zugleich auf dem seitwärts angelehnten Deckstein des Grabes. Die Farbe bewegt sich in bräunlich rothen und hellen Tönen, so dafs die Figuren licht auf dem blauen Grunde standen. An einzelnen Stellen, wie an den grofsen Heiligenscheinen, an den Ringen der Laternen, sind Spuren von Vergoldung erkenntlich, ein Beweis für sorgliche und reiche Ausstattung. In den unteren Zwickeln sind die Reste von stehenden Figuren mit Spruchbändern, wohl Prophetengestalten, wahrnehmbar. In dem östlichen Felde sind Figuren ähnlicher Art an gleicher Stelle zu erkennen und, wie die vorerwähnten, in lichten, grünen Tönen gehalten; dagegen ist das Hauptbild kaum zu enträthseln. Ob es eine Darstellung der Kreuzigung war, mag vermuthungsweise ausgesprochen werden; es lassen sich die geringen Spuren wenigstens in dem Sinn verstehen. Die Behandlung des Grundes und der Malerei ist die gleiche wie vorher. In den beiden anderen Gewölbefeldern finden sich zwar gleichfalls figurale Malereien; doch gehören sie in eine viel spätere Zeit, wohl das Ende des XVII. oder gar Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Bauliche Schäden, die vom westlich davorliegenden Bogen ausgingen, dürften Herstellungen auch an den anliegenden Gewölben verursacht haben. Wie sich ergibt, ist der alte, feine Putzgrund hier nicht mehr vorhanden, sondern durch einen Bewurf von rauher Beschaffenheit ergänzt. Auf den in zwei Dreiecke zerlegten Gewölbefeldern sind grofs gegriffene Engel mit den Leidenswerkzeugen gemalt: tüchtige, überlebensgrofse, dekorative Leistungen. Offenbar waren die beiden erst erwähnten Gewölbefelder zu derselben Zeit übermalt und das ganze Joch in einer einheitlichen Weise mit acht Passions-Engeln gefüllt worden. Die Schlufssteine tragen Spuren von Vergoldung; die architektonischen Glieder waren einfach hausroth, und die Rippen an ihrer Ueberschneidung blau gestrichen, sonstige Farbenspuren finden sich nicht. Die letzterwähnten Farbenreste sind mit der bildlichen Ausschmückung kaum gleichzeitig.

Auf dem Stirnbogen, der durch den Anschlufs der höheren Gewölbe des Vorchores gebildet wird, ist eine in künstlerischer und ikonographischer Hinsicht gleich werthvolle Darstellung zum Vorschein gekommen, leider schwer verletzt durch arge Bauschäden dieser Stelle. Es ist eine Himmelfahrt Mariä, etwa in halber Naturgröfse und aus einer beträchtlich jüngeren Zeit, wohl erst nach der Mitte des XIV. Jahrh. entstanden. Maria mit erhobenen Händen steht zwischen zwei Engeln, die mit einer Hand die Arme der heiligen Jungfrau leicht unterstützen, in der anderen Hand lilienbekrönte Stäbe tragen. Von der Rechten Mariä geht ein Spruchband aus. Ueber der Mitte ist das Brustbild Christi über einem Regenbogen sichtbar. In den Ecken sind in Ringe eingeschriebene Brustbilder zweier Propheten, die auf Spruchbänder hindeuten. Auch hier ist der Grund lichtblau. Die Zeichnung ist frei und edel; die Umrisse sind braun von Farbe, die Töne sonst röthlich und weifs. Die zierlich gezeichneten Flügel der Engel weisen buntfarbige Behandlung auf.

An den unteren Theilen der Chorarchitektur sind Reste von Bemalung zum Vorschein gekommen, welche in äufserst ansprechender Weise heraldische und ornamentale Motive mit einander verknüpfen. Schilde mit dem Wappen von Kur-Köln mit prächtig entwickeltem Helmschmuck sitzen auf dem Wandpfeiler, während auf den anliegenden Wandsäulen die gegeneinander gekehrten Schilde des Erzbischofs Friedrich III. von Saarwerden (1370—1410), silberner Doppeladler in schwarzem Felde, stehen. Der Grund der architektonischen Glieder ist mit leicht hingeschriebenem Laubwerk von weifser Farbe auf zinnoberrothem Grund gefüllt; in niedlicher Durchführung sind die Wappen von Köln und Saarwerden ornamental in das Blattwerk verflochten. Diese nur in mäfsige Höhe aufsteigende Bemalung setzt wohl einen Teppichschmuck der zwischenliegenden Wandflächen voraus.

Bleiben wir im Chor, so begegnen wir in den jüngeren Theilen (XIII. Jahrh.) noch werthvollen Spuren von Gewölbemalereien. Dieselbe folgt der Behandlungsweise der Spätgothik: grofse grüne, mit starken schwarzen Umrissen ausgezeichnete Bluthenstengel schiefsen aus den Gewölbezwickeln; in der Mitte öffnet sich eine breitlappige Bluthe, vielfarbig und mit einem

Digitized by Google

gewundenen Samenknoten versehen. Breit und flott behandelt, zählen sie zu den besten Arbeiten der Art aus dem Ende des Mittelalters.

Im Querschiff wurde vor längerer Zeit schon in dem Bogenfeld der Kreuzgangpforte ein treffliches Wandbild blofsgelegt: drei Heilige von einem Liebreiz in Zeichnung und Farbe, welcher dasselbe in die beste Zeit der altkölnischen Schule (gegen Mitte des XV. Jahrh.) verweist. In der Mitte tritt das Bild der heil. Jungfrau mit dem Jesuskinde in dem Kleeblattbogen gröfser hervor; zu ihrer Rechten steht die heil. Helena mit dem sorgfältig durchgeführten Modell der Münsterkirche, zur Linken der heil. Cassius, die Fahne mit einköpfigem Adler in der Hand. Die Tracht des letzteren stimmt mit der Gewandung der ritterlichen Heiligen auf dem Kölner Dombild überein. Auf der Nordseite lassen sich über dem Denkmal des Erzbischofs Ruprecht († 1480) einzelne Gestalten wie Petrus und Paulus, sowie Widmungsinschriften und Wappen im Allgemeinen erkennen; eine vollständige Aufdeckung ist jedoch hier noch nicht erfolgt. Es sind Arbeiten, die wohl der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehören.

Ueber dem Lettner-Altar dieser Seite treten auf der Wandfläche die Spuren eines grofsartigen Wandbildes hervor, wovon allerdings nur noch die reiche Baldachin-Architektur in der Hauptsache erhalten ist. Auf rothem Grund baut sich dreitheilig, grau in grau gemalt und trefflich gezeichnet, eine thurmartige Bekrönung auf. Die architektonischen Formen sind streng gegliedert und noch frei von allen geschwungenen Linien, so dafs dieselben wohl noch dem XIV. Jahrh. angehören. In den unteren Theilen sind noch zahlreiche Figuren erkenntlich; auch Prophetengestalten in Brustbild, die in eine gemalte Brustwehr eingezeichnet sind. Das mächtige Bild scheint mit einer Lettneranlage im Zusammenhang gestanden zu haben. Im Seitenschiff der Nordseite liefsen sich weiter die einzeln aufgereihten Darstellungen der heil. Vierzehn-Nothelfer in kleinem Mafsstabe unter geschwungenen Mafswerkbögen nachweisen. Die Figürchen stehen auf zinnoberrothem Grunde und tragen vergoldete Heiligenscheine. Die entsprechende Wandfläche der Südseite ist in noch gröfserer Ausdehnung bemalt, indem sich bis zum Scheitel des Schildbogens hinauf die Malerei ausdehnt. Hier ist es zuoberst wahrscheinlich eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Darunter ist in riesiger Körpergröfse der heil. Christophorus dargestellt, dessen wallender, rother Mantel fast über die ganze Fläche sich ausdehnt. In den unteren Theilen hat der Künstler die Gelegenheit benutzt, die Wasserfläche reich mit Meerunholden, Männern und Meernixen zu beleben: sie ragen mit halbem Körper aus Blüthenkelchen auf und tummeln sich um ein prächtig gezeichnetes, mit drei Reihen von Schildern phantastisch geschmücktes Schiff, eine mittelalterliche Marine im besten Sinne. Das Bild hat leider stark gelitten und läfst sich bei seiner weitgehend durchgeführten Behandlung nur äufserst schwierig blofslegen. Es ist eine Arbeit, welche der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. angehört und vielleicht mit jener Ausstattung zusammenhängt, der auch die in den Gewölben allenthalben hervortretenden grünen Blüthenstengel und die Konsekrationskreuze in der ganzen Kirche angehören.

Gerade gegenüber, in den unteren Theilen ist eine Darstellung des heil. Christoph aus dem XIII. Jahrh. zu Tag getreten, eine grofse, streng gezeichnete Figur, deren Gewand mit ringförmigen Mustern geschmückt ist. Hier, wie nebenan, sind auf dem feinen Putzgrund eine Reihe inschriftlicher Spuren und zwar, merkwürdiger Weise nicht in Monumentalschrift, sondern flüchtig ausgeführt in den Minuskeln der Urkundenschrift.

An derselben Wandfläche wurde gleichzeitig eine aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhundert stammende Veronika-Darstellung blofsgelegt, welche das caput cruentatum in grofser, majestätischer Auffassung zeigt.

Auf der Sargwand der Südseite endlich ist eine dritte, grofsartige Darstellung des heil. Christophorus zum Vorschein gekommen, welche eine ganz vorzügliche Hand bekundet. Die überlebensgrofse Gestalt ist trefflich gezeichnet; namentlich weist der Kopf eine so edle Bildung auf, dafs er ein wahres Christusideal abgeben könnte. Bis in's Kleinste war die Darstellung mit Liebe und trefflicher Naturwahrheit behandelt, wie das Röhricht und die Wasserthiere am Fufs zeigen. Auch hier ist die Figur hell behandelt und tritt leuchtend aus dem sattrothen Grunde hervor.

Der Zustand aller dieser Reste ist nun, wie in den meisten Fällen, derart, dafs die Freude an dem Kunstwerk durch die schweren, fast unheilbaren Beschädigungen arg beeinträchtigt sind. Indefs ist deren Auffindung immerhin von grofsem Werth in kunstwissenschaftlicher, wie in künstlerischer Hinsicht: geben sie doch Nachricht über Umfang und Art der einstigen Ausschmückung des Münsters und Fingerzeige zugleich für die künftig einzuschlagenden Bahnen bei der geplanten Ausstattung. Aufnahmen, welche davon zu fertigen sind, sollen vorweg die Erinnerung an die einstige Bemalung bewahren; ob es möglich sein wird, eins und das andere der Wandbilder selbst durch verständige Ergänzung zu erhalten, mufs nach sorgfältiger Prüfung entschieden werden. Heute indefs ist schon sicher, dafs alles in der Richtung aufgeboten werden wird, und dafs keineswegs einer uniformen Ausstattung zu lieb die ehrwürdigen Reste ohne weiteres verschwinden sollen. Wo Spuren aus alter Zeit, wie hier, eine so deutliche Sprache reden, darf eine Restauration am wenigsten radikales Neumachen sich zur Aufgabe stellen. Von der grofsten Bedeutung aber wird es unter allen Umständen bleiben, dafs die Angelegenheit nicht nur durch Spruch entschieden, sondern meisterlich gelöst wird. In der Hand des Künstlers wird der befriedigende Ausgleich ruhen.

Mainz. Friedrich Schneider.

Digitized by Google

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden. Beschreibende Statistik im Auftrage des Grofsherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts und in Verbindung mit Dr. Jos. Durm u. Geh. Hofrath Dr. E. Wagner bearbeitet von Dr. Franz Xaver Kraus, Professor in Freiburg und Grofsherzogl. Konservator der kirchlichen Alterthümer. I. Band: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg 1887, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer. Als Vereinsgabe für den Kunstverein der Diöcese Rottenburg bearbeitet von Dr. Paul Keppler, Professor der Theologie u. Vorstand des Diöcesan-Kunstvereins. Rottenburg a. N. 1888, W. Bader.

Der Verfasser des an erster Stelle genannten Werkes hat in der Anlage im Wesentlichen die nämlichen Grundsätze befolgt, die ihm für das seit 1876 im Erscheinen begriffene Werk „Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen", dessen letzter Band unter der Presse ist, so viel Anerkennung seitens der Fachgenossen eingetragen haben. Eine wesentliche Verbesserung weist das neue Unternehmen, dessen erster hier zur Anzeige gelangender Band die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz behandelt, hinsichtlich der Ausstattung auf. Die von C. Wallau in Mainz besorgte Drucklegung verbindet äufsere Schönheit mit grofser, durch die Wahl verschiedenster Typen ermöglichter Uebersichtlichkeit; bei einem derartigen Werke von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das ungemein reiche Abbildungsmaterial — wir zählen 180 meist ganz- und vielfach doppelseitige Abbildungen im Text und 8 Tafeln — ist mit anerkennenswerthem, das Bedeutende besonders berücksichtigendem Geschick gewählt und meist in trefflichen Holzschnitten, daneben auch in klaren Zinkhochätzungen, Lichtdrucken und in Chromotypie hergestellt. Gar manches findet sich da, was sowohl für profane und kirchliche Architektur wie für die Kleinkunst nach der vorbildlichen Seite von allergrösster Bedeutung ist, weshalb dem badischen Kultusministerium für die Ermöglichung so reicher und fachmännisch sorgfältiger Ausstattung der Dank aller Kunstfreunde gebührt. Noch mehr aber ist die Sorgfalt anzuerkennen, welche Verfasser auch hier wieder auf die Herstellung eines wissenschaftlich werthvollen, allen Anforderungen entsprechenden Textes verwandt hat. Während die besonders am Bodensee häufigen Denkmäler aus der prähistorischen und römischen Zeit meist nur kurze Erwähnung finden, werden um so ausführlicher die profanem und kirchlichem Zweck dienenden Gebäude und Kunstwerke der verschiedenen Abschnitte des Mittelalters besprochen. Innerhalb des Kreises Konstanz sind die Aemter und innerhalb dieser die Städte und Orte in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt, die Litteratur ist mit grofsem Fleifs namhaft gemacht, die Geschichte kurz dargelegt, mitunter — wie bei dem Konstanzer Liebfrauenmünster — die Bau- und Kunstgeschichte in Regestenform. Man kann nur wünschen, dafs dem Verfasser die Kraft nicht erlahme, das mit so schönem Erfolg in diesem ersten stattlichen Bande von 691 Seiten Lexikonformat begonnene Werk für alle Kreise des Grofsherzogthums Baden in gleicher Vortrefflichkeit zu Ende zu führen. Die archäologische Karte des Kreises Konstanz, mit Einzeichnung der Baudenkmale vom IX. bis XVII. Jahrh. ist eine besonders werthvolle Beigabe, für deren Herstellung gewifs auch bei den übrigen Kreisen Sorge getragen wird. —

Wesentlich andere Anlage zeigt die nicht minder verdienstliche und mit staunenswerthem Fleifs fast ohne fremde Beihülfe geschaffene Denkmäler-Statistik Württemberg's von Prof. Paul Keppler. Derselbe beschränkt sich auf eine Statistik der kirchlichen Kunstalterthümer, schickt aber der Einzelbeschreibung, die er nach alphabetisch geordneten Oberämtern und Orten bietet, eine höchst dankenswerthe Uebersicht über die im Lande Württemberg erhaltenen kirchlichen Kunstalterthümer vorauf (Seite XVII bis LXXVI). Ist das auch noch keine Kunstgeschichte des Landes, so bietet diese Uebersicht doch immerhin ein anschauliches Bild der kunstgeschichtlich überaus bedeutsamen Regsamkeit, welche im Dienst der Kirche vom XI. bis an die Grenze des XIX. Jahrhunderts im heutigen Württemberg entfaltet wurde, und zwar auf den Gebieten der Architektur, Malerei, Skulptur und Kleinkunst, denen der Verfasser je einen besonderen lehrreichen Abschnitt widmet. Die Statistik nach Oberämtern (Seite 1 bis 401) gibt die Denkmäler-Beschreibung in bundigster Kürze mit besonderer Hervorhebung des heute noch Nachahmenswerthen. Waren in dieser Statistik katholische und evangelische Kirchen, soweit wie letztere aus vorlutherischer Zeit stammen, gemeinsam in den Rahmen des Werkes einbezogen, so bringt ein Anhang (Seite 1 bis 75) das nach Dekanaten des Bisthums Rottenburg geordnete Verzeichnifs der Neuanschaffungen seit 1850. Ein Künstler- und ein Ortsverzeichnifs erleichtert die Benutzung des handlichen und hübsch ausgestatteten Buches, das man auf Wanderungen durch das schone Schwabenland ohne besondere Belästigung mit sich führen kann. Schon um dies zu ermöglichen mufste, abgesehen von den Kosten, auf die Beigabe von Abbildungen verzichtet werden. Für eine gewifs bald nöthig erscheinende zweite Auflage möchten wir eine epigraphisch treue Wiedergabe der so überaus wichtigen alten Inschriften erbitten, die jetzt nicht einmal im Druck von dem in gleicher Schriftgattung wiedergegebenen Text sich abheben. Dem Kunstverein für die Diocese Rottenburg kann man zu dieser werthvollen und gediegenen Vereinsgabe nur Glück wünschen. Referent, der eine grofse Zahl der württemb. Kunstdenkmäler aus eigener Anschauung kennt, war erstaunt über die Sorgfalt, mit welcher der Verfasser auch den kleinsten und unscheinbarsten Eigenthümlichkeiten derselben Beachtung und Würdigung geschenkt hat. Das Werk darf als eine mustergültige Leistung bezeichnet werden, da es den eigentlichen Zweck der Denkmäler-Statistiken vollauf erfüllt und aufserdem die praktische Seite der Verwerthung des Alten durch unsere Künstler und Kunsthandwerker stets im Auge behält. –

Viersen. Aldenkirchen.

Digitized by Google

Geschichte des Barockstils in Deutschland von Cornelius Gurlitt. Vollständig in ca. acht Lieferungen à M. 1,40. Stuttgart, Ebner & Seubert. Erste Lieferung.

Unser Jahrhundert eilt zum Abschlusse, und sein zurückschauendes Schaffen ist beim Barock angekommen. Da greift man gerne nach einer Geschichte dieses Stiles.

Das vorliegende erste Heft derselben gibt ohne einleitende Abgrenzung und Eintheilung des Stoffes das 1. Kapitel: „Der Jesuitenstil" und vom 2. Kapitel: „Der protestantische Barockstil" einen Theil. Nach diesen Ueberschriften zu schliefsen ist die bislang beliebte Eintheilung nach Territorien vom Verfasser aufgegeben zu Gunsten einer solchen nach konfessionellen Gesichtspunkten. Ob diese letztere zur Vermeidung von Wiederholungen und Vorwegnahmen geeigneter sei, mufs man wohl bezweifeln, nachdem im 1. Kapitel die Salzburger Bischofsbauten und die vom Friedländer beherrschte Prager Bauthätigkeit jener Zeit, im 2. Kapitel die Münchener Residenz besprochen worden sind. Als wichtig und erschöpfend kann sie aber offenbar nur dann erscheinen, wenn Jesuitismus und Katholizismus getrennte Begriffe sind, und die damals so scharf in Meinungen und Thaten getrennten Lutheraner und Reformirten unter dem Gesammtbegriff des Protestantismus jenen Beiden gegenüber gestellt werden dürfen.

Das Bestreben, die falsche Münze der bisher gangbaren Begriffsbestimmung des Jesuitenstiles mit ihren Schlagwörtern: Ueberladung, Effekthascherei, Phantasielosigkeit als weder den Regeln noch den Leistungen des Ordens entsprechend aufser Kurs zu setzen, verdient Anerkennung. Leider aber ist eine neue Begriffsbestimmung nicht erreicht worden, vielmehr die baugeschichtliche Darstellung, losgelöst vom Grund und Boden, unter dem Drucke sehr subjektiver historischer Anschauungen und unglaublicher Leichtfertigkeit mit sich selbst wie mit dem Befunde der Denkmäler in höchst bedenkliche Widersprüche gerathen.

„Das Eigenartige der jesuitischen Reform" wird u. a. darin gefunden, „dafs die Rechtgläubigkeit in Deutschland von aufsen hereingetragen, gegen tüchtige, glaubensstarke Volkskreise ankämpfte und einen freien, auf Gewissensprüfung begründeten Gedanken mit Gewalt und der Stumpfheit einer auf geistigem Verzichte beruhenden Glaubensdisziplin entgegentrat." „Die Jesuiten brachten die klassische Bauweise in ihren Kutten mit und den italienischen Hafs gegen die Gothik. Dem Orden „mufste die deutsche Renaissance, weil heiter als weltlich, weil volksthümlich als ketzerisch, weil unbefangen als kindisch erscheinen."

Begleiten wir den Verfasser auf der Suche nach Opfern und Zeugen dieses doppelten Hasses gegen deutsche Gothik und Renaissance: „Das grofse Hauptwerk, mit dem der Orden sich in Deutschland einführte, die St. Michaelskirche in München (1582 bis 1597), ohne Frage", wie vorbehaltlos nach Lübke citirt wird, „die gewaltigste kirchliche Schöpfung der deutschen Renaissance", hat kein unmittelbares Vorbild in Italien... Trotz der Nähe der italienischen Grenze „hängt Innsbruck eng mit München zusammen, .. kennzeichnet" die Jesuitenkirche zu Hall „sich als eine Studie nach St. Michael". — Den Bauten des Ordens in bayerischen und österreichischen Landen werden nach dieser glänzenden Selbstwiderlegung zum Aufbau eines noch überraschenderen Beweises diejenigen gegenübergestellt, „welche vom Rhein aus geschaffen wurden". „Köln gewann die gröfste Bedeutung. Es ist jedoch keineswegs das vom Orden hier besetzte Gotteshaus von besonderem künstlerischem Werthe, .. eine ältere gothische Kirche, .. welche er in ihrer Weise umgestaltete. Diese Veränderung der Kölner Jesuitenkirche (1618—1629) ist jedoch von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Denn alsbald wurde dem gothischen Bau, wie jenen in Belgien, eine Gestaltung gegeben, welche ihm das mittelalterliche Wesen nehmen und ihn der Antike zuführen sollte. Wieder beginnt die Kunst des Restaurirens, d. h. des Umkleidens ... Namentlich an der Façade sind die Mafswerkfenster der alten Anlage mit Renaissancegewänder umgeben, an Stelle der Strebepfeiler .. hochgestelzte Ordnungen getreten, der Giebel erhielt eine dem deutschen Geschmacke (sic!) jener Zeit entsprechende Form ... Die herrliche Hallenkirche mit ihren spätgothischen Rundpfeilern wurde nur wenig geändert, dafür aber der Altar in allem Prunke jener Zeit neu aufgerichtet ...." Soweit die Dichtung! Wahrheit und Thatsache ist, dafs der interessante, so genau beschriebene Umbau nie stattgefunden hat. An der Stelle der unbedeutenden ältern Kirche steht heute die Emporen-Basilika des XVII. Jahrhunderts, die Konstruktion gothisch, das treffliche Detail Renaissance, ganz aus einem Gusse und von so gewaltigen Raumverhältnissen, dafs der Volksmund vom „kleinen Dom" bis in unsere Zeit sprechen konnte. — „Aehnlichen Charakters", lesen wir, „ist die Jesuitenkirche zu Bonn, welche als Umbau eines gothischen Gotteshauses zu gleicher Behandlung der alten Formen führte". Thatsächlich ist von jenem gothischen Gotteshause historisch Nichts bekannt, noch auch in den alten Stadtplänen und Prospekten eine Spur zu finden an der Stelle, wo die laut Inschrift im letzten Decennium des XVII. Jahrhunderts vollendete Hallenkirche steht, klassische Renaissance, in Verhältnissen und Details unsäglich roh. — „Die Jesuitenkirche St. Johann zu Koblenz, welche 1617 aus einer wohl romanischen Anlage umgestaltet" sein mufs — sie hat nämlich rundbogige Arkaden und Fenster, sowie keine Strebepfeiler am Langhause —, steht an Stelle des Kapellchens eines ärmlichen Nonnenkonventes. Der durch höchst geschickte Konstruktion interessante Bau eröffnet die Reihe der gothischen Emporen-Basiliken des Ordens am Rhein, Köln an Grazie ebenbürtig und in seiner einheitlicheren Westfaçade mit der grofsen Rosette wohl überlegen. Der Altar mit seiner riesenhaften Breite und Höhe, nur durch Biegung am Gewölbe entlang und schräge Aufstellung im Chore möglich, und mit seinem monstranzartigen Aufbau ein Prachtexemplar originellster, tollster Barockkunst, hätte die Aufmerksamkeit des Verfassers von dem Kölner ablenken können. Mögen Holzwurm und Restauration ihn als abschreckendes Muster noch eine Weile verschonen!

Die barocke Jesuitenkirche St. Andreas zu Düsseldorf, „unverkennbar auch früher ein gothischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen", ist bezüglich dieses ungeschichtlichen Baues in gleicher Lage, wie

Digitized by Google

Köln, Bonn und Koblenz, übrigens, wenn auch „nicht eben bedeutend, aber doch von einer Gröfse und barocken Wucht, welche das Ende der deutschen Renaissance und ihrer Zierarchitektur verkündet". „Die den Jesuiten eingeräumte St. Gangolphskirche zu Trier", nebenbei bemerkt eine mittelalterliche Pfarrkirche und unseres Wissens dem Orden gänzlich fremd, „versäumte" der Verfasser „leider zu besuchen". Das alte Trierer Jesuitenkollegium hätte ihm zu seiner Regel die stärkende Ausnahme in einer schönen nicht umgebauten Minoritenkirche des XIV. Jahrhunderts liefern können. Unerwähnt blieb die gothische Emporen-Basilika zu Aachen mit ihrem Zeitspruche DOMVS . ORATIONIS . VOCABITVR . (1618) und die an die Certosa anklingende Westfaçade, wie auch die grofsartige, Köln kaum nachstehende Jesuitenkirche zu Molsheim i. E. — Doch genug des kunsthistorischen Romans! Möge Vorstehendes eine berufenere Hand anregen, abzuräumen und auf wiedergewonnener gesunder Sohle wirkliche Geschichte aufzubauen, zumal auch jener verspäteten gothischen Bestrebungen, welche in die besten Zeiten deutscher Baukunst zurückgegriffen haben und, besser erkannt, gerade in heutiger Zeit beim deutschen Volke Interesse und Sympathie finden werden.

Bonn. J. Richter.

Seemann's kunstgewerbliche Handbücher. III. Gold und Silber. „Handbuch der Edelschmiedekunst" von Ferdinand Luthmer. Leipzig, 1888.

In diesem III. Bande der kunstgewerblichen Handbücher hat der Verfasser eine Arbeit geliefert, für welche ihm sowohl die Kunsthandwerker selbst wie auch die Liebhaber dieses Theiles des Kunstgewerbes in jeder Beziehung zu Dank verpflichtet sein dürfen. In dem ersten Theile, der Technik, liefert er auf 45 S. eine so vollständige und dabei klare und knappe Darstellung der gesammten Edelmetalltechnik, dafs fast nichts vergessen ist, es sei denn etwa die Anwendung des Probirsteins, besonders in Bezug auf die Farbe der Goldlegirungen sowie des Anreibgoldes, ebenfalls nicht unwichtig bezüglich der Goldfarben und als Aushilfsmittel.

Die folgenden Kapitel, das Geschmeide behandelnd, sind sehr erschöpfend und können für manche Leser unserer Zeitschrift auch von Nutzen sein, wenn es sich um die Beurtheilung der zuweilen an alten Kirchen- und Kunstgegenständen hängenden oder sonst angebrachten Schmuckstücke handelt. Für uns sind vor Allem die Abtheilungen wichtig, welche „Gefäfse, Geräthe und Bildnerarbeiten" betreffen, darunter ganz speziell die Abtheilungen b) u. d). In der Abtheilung b) „Romanische und gothische Periode" sind viele hervorragende Arbeiten erwähnt, welche, wenn auch bekannt und geschätzt, doch hier in einer etwas anderen Art besprochen sind, als dies von dem Archäologen oder gewöhnlichen Kunstschriftsteller bisher geschehen. Hier wäre es Herrn Direktor Luthmer aber doch auch ein Leichtes gewesen, nachzuweisen, wie der Stil die Technik bestimmte und veranlafste, dafs die eine oder andere Technik besonders kultivirt wurde. Dann hätte er ohne Zweifel nicht die prachtvollen rheinischen Schreine mit ihren häufig ganz hervorragend schönen, getriebenen Reliefs und Vollrundfiguren unerwähnt lassen können. Es ist dies eine Unterlassung, die wir ebenso bedauern wie die Nichterwähnung des Frater Hugo. Dieses Meisters des XIII. Jahrhunderts bewunderungswürdige Arbeiten in Namur und Walcour hätten u. a. zu einer Besprechung der Anwendung des Niello als ornamentalen Dekorationsmittels ebenso lehrreichen Anlafs gegeben, wie sein eigenthümliches mit Blattwerk und sonstigen romanischen Ornamenten dekorirter Filigran gewifs Erwähnung verdient hätte, zumal als Vorläufer für die Arbeiten des XIV. und XV. Jahrhunderts, wie sie an kirchlichen und profanen Schmuckgegenständen, an Gürteln, Agraffen, Ordenshaltern etc. sich zeigen, und, um nur ein hervorragendes Stück zu erwähnen, an der Scheide des Schwertes im Domschatze zu Köln.

Gleich lückenhaft ist die Behandlung der Monstranzen. Nicht allzuweit von dem Wohnorte des Verfassers hätte derselbe Gefäfse finden können, die jedenfalls strenger im Stile, besser und eleganter in der Ausführung sind, als die im Werke angezogenen Muster. Auch in Bezug auf den Kelch hätten die Beispiele erwähnt werden können, wie sie besonders die Rheinlande so schön und bedeutend hervorgebracht haben und noch besitzen. In der Abtheilung d) entbehren wir leider die Erwähnung der Trierer (?) Arbeiten in Gold und Silber, welche als eine seltene Verbindung unzähliger Edel- und Halbedelsteine mit Maler- und Relief-Email in den Domschätzen von Limburg a. d. Lahn und Köln gerechte Bewunderung der Techniker und Kunstkenner hervorrufen. — An dem Wenigen, was wir hier als fehlend oder nicht genügend erwähnt bezeichnet haben, kann man wohl am Besten ersehen, wie viel des Schönen und Guten in lehrreicher Weise behandelt ist. Ganz besonderen Dank verdient der Verfasser noch für das reiche Namensverzeichnifs hervorragender Edelmetallschmiede der Vergangenheit. Nicht weniger Anerkennung zollen wir der Verlagshandlung für die gute gediegene Ausstattung des Werkchens, welches wir hiermit allen Kunstkennern und Liebhabern, besonders aber auch allen Fachmännern aufs angelegentlichste empfehlen.

Köln. G. Hermeling.

Die zwölf auf Wolken schwebenden Engelfiguren, welche in den Uffizien zu Florenz die von Giovanni da Fiesole (Fra Angelico) gemalte „Madonna della stella" umgeben, sind von der Kunsthandlung G. Brogi in Florenz einzeln photographisch aufgenommen und auf Kartons mit vergoldeter Einfassung und Giebelbekrönung befestigt worden. Wer je diese in den graziösesten Stellungen theils anbetenden, theils musizirenden Engel von zartem holdseligem Ausdruck gesehen hat, wird sich freuen, so getreue Abbildungen von ihnen zu erhalten, die sich zugleich in der geschmackvollen Einfassung als kleine Geschenke eignen. S.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1889. — II. JAHRGANG. — 1889.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Digitized by Google

A. Inhalts-Verzeichniss

zum II. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

	Spalte
Kolnisches Glasgemälde des XIV. Jahrh. Von Schnutgen	1
Die mittelalterlichen Wandgemalde der Schlofskirche zu Marienburg. Von C. Steinbrecht	5
Die mittelalterlichen Altäre in der Mark Brandenburg. Von Münzenberger	11
Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Von W. Effmann	19
Roman. Metallrosette. Von Schnutgen	23
Die Stiftskirche in Munstereifel. Von A. Plönnis	11
Ein niederländisches Flugelbild aus dem Ende des XV. Jahrh. Von Schnutgen	49
Beitrag zur Wurdigung des Hausaltars König Andreas III. von Ungarn. Von W. A. Neumann	53
Das Tischgebet, eine Radirung von Adrian von Ostade. Von L. Sträter	63
Triptychon in vergoldetem Kupfer. Von F. Luthmer	73
Kunstwerke, gestiftet von der Kolner Patrizier-Familie von Wasserfafs. Von J. J. Merlo	75
Ein illustrirtes Gebetbuch des XV. Jahrh. Von St. Beissel	81
Neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrhunderts in einem Kölner Privathause. Von Schnutgen	89
Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetall-Gefäfse. Von G. Hermeling	93
Johann von Crane und seine Stiftungen in der St. Ursulakirche zu Köln. Von J. J. Merlo	105
Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst. Von W. Effmann	109
Die Skulpturen an der St. Bonifatiuskirche, gen. „Marktkirche", zu Langensalza. Von G. Sommer	117
Die Restaurirung von Kirchen betreffend. Von A. Reichensperger	121, 145
Roman. Altarleuchter. Von Schnütgen	125
Evangelistensymbol in Silber gegossen. V.S.	127
Zwei Flügelgemalde im städtischen Museum zu Köln. Von Schnütgen	137
Emaillirte roman. Borte. Von Schnutgen	143
Gothische Monstranz. Von Schnütgen	151
Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln. Von Münzenberger	177
Beobachtungen uber kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit in und aufserhalb Tirol. Von K. Atz	181
Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen. Von G. Schönermark	185
Ueber alte Orgelgehäuse. Von W. Mengelberg	189
Chorgestuhl der St. Severinskirche zu Köln. Von E. Schüller (†)	195
Drei mittelalterl. Aquamanilien im Privatbesitz. Von Schnütgen	209
Merkwürdige alte Tafelmalereien im Welfen-Museum zu Hannover. Von Munzenberger	213
Die Pfarrkirche zu Geistingen a. d. Sieg. Von W. Effmann	221
Der alteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche. Von F. Falk	229
Spätgothische Silber-Agraffe in der Pfarrkirche zu Burgen. Von Schnütgen	235
Die fertige Thur des Kölner Doms. Von K. Ilert	241
Verzierung spätgothischer Gewölbe. I. Von St. Beissel	247
Die Klosterkirche zu Hoven bei Zulpich. Von Th. Kremer	255
Ueber geschnittenes Leder. Von P. Adam	273
Die Restaurirung kirchlicher Bauwerke. Von G. Humann	285
Sechs Bildtafeln im ehemaligen St. Claren-Kloster zu Ribnitz. Von L. Dolberg	294

Digitized by Google

Spalte

Hans Memling's Heimath und Todestag. Von H. Loersch 299
Kufstäfelchen des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes. Von Schnütgen . . 305
Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln. Von Schnütgen 309
Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln. Von A. Ditges 311
Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg. Von W. Effmann 319
Mängel der gegenwärtigen kirchl. Kunstthätigkeit in Deutschland. Von H. 325, 353
Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten. Von Schnütgen 337
Ueber die Porta Ezechielis als Typus. Von R. Steche 341
Titelblatt des Werdener Psalteriums. Von W. Effmann 343

Spalte

Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgroningen bei Halberstadt. Von G. Sommer. 345
Romanischer Taufstein zu Geistingen. Von W. Effmann 351
Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguſs. Von Schnütgen . . . 369
Tafelgemälde aus der Schule der Lyversberger Passion. Von Schnütgen . . 371
Entwurf zu einem auf mehrfache Erweiterungen angelegten Kirchenbau. Von H. Wiethase 373
Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem XIII. Jahrh. Von St. Beissel . 381
Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim. Von St. Beissel 385
Der Belt der Kirche zu Butzow. Von F. Crull 393
Wallfahrts-Agraffe zu den heiligen drei Königen. Von Schnütgen 395

II. Kleinere Beiträge, Nachrichten und Ausstellungen.

Spalte

Kanzel von Schmiedeeisen in der evangelischen Pfarrkirche zu Ober-Diebach bei Bacharach a. Rh. Von H. Wiethase 25
Technische Bemerkungen über Wandmalerei. Von Fr. Stummel 29
Schiefer-Inschriften. Von H. Wiethase . 31
Zur Baudatirung der Wiesenkirche in Soest. Von W. Effmann 32
Die Bronzethüren des Kölner Domes. Von S. 33, 169
Denkmäler - Statistik der Rheinprovinz. Von S. 34
Neuer Sammetbrokat nach altem Muster. Von Schnütgen 35
Aus St. Gereon in Köln. Von S. . . . 65
Der künftige Hochaltar der neuen Marienkirche zu Hannover. Von Münzenberger 66
Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage. Von Schnutgen 71
Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris. Von Schnutgen. 129, 171

Spalte

Den künftigen Hochaltar der Marienkirche zu Hannover betreffend. Erwiderung von Hehl. Replik von Münzenberger . 153
Das Kupferstich-Kabinet des Kgl. Museums zu Berlin. Von L. Kaufmann . . . 199
Die Ausmalung der Canisiuskirche in Rom. Von A. Menken 201
Die diesjährige Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Bochum Von D. H. 239
Johannes Schulz. (†) Von S. 240
Die Preisbewerbung für das Kaiser Wilhelm-Denkmal des deutschen Reiches in Berlin. Von Cl. von Heereman . . 265
Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschr. f. christl. Kunst“ 269
Zur Erhaltung der Baupläne. Von W. Effmann 303
Christliche Inschriften der Rheinlande. Von F. X. Kraus 304
Joh. Richter, Kgl. Bauinspektor a. D. († Von S. 363
Zur Freilegung des Kölner Domes . . . 364

Digitized by Google

III. Bücherschau.

Spalte

Steinbrecht, Preufsen zur Zeit der Landmeister. Von F. C. Heimann 37
von Reber u. Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz. Von H. Thode 38
Streit, Tylmann Riemenschneider. Von A. Weber 39
Neerlandia Catholica 101
Swoboda, Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst 103
Papworth, Baugeschichtliches uber die Londoner Westminsterkirche. Von A. Reichensperger 103
Das Galeriewerk der „Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst in Wien“ 104
Der rothe Posaunenengel von Fra Angelico da Fiesole 104
Steche, Beschreibende Darstellung der alteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, XII. Heft. Von A. Reichensperger 203
Geschichte der deutschen Kunst (Verlag von Grote in Berlin) 204
Metzer Dombaublatt 205
Hasse, Kunststudien, III. Heft. 206
Lipperheide, Musterblätter für künstliche Handarbeiten 206
von Heyden, Die Tracht der Kulturvölker Europas 206
Lubke, Geschichte der deutschen Kunst 207
Schlecht, Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt 207
Gilde de St. Thomas et de St. Luc. Bulletin de la XXII Réunion 207
de Fleury, La messe, Études archéologiques sur ses monuments 208

Spalte

Steinle, Das Antlitz Christi auf dem Schweifstuch der Veronika. Reproduktion von Kühlen 208
von Schmidt, Der Ausbau u. die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim. Von A. Reichensperger . 269
Meyer u. Bode, Die Gemäldegalerie der Kgl. Museen zu Berlin, Liefg. 3 und 4 271
Alt, System der Künste 272
Revue de l'art chrétien 335
Versteyl, Die kirchl. Leinwandstickerei. Die heiligen Monogramme 335
Lübke, Geschichte der deutschen Kunst 336
Beissel, Die Bauführung des Mittelalters. Studien über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten 363
Münzenberger's Altarwerk 364
Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft IV, V u. VI . . 365, 399
Stöckl, Lehrbuch der Aesthetik . . . 365
Handbuch der Architektur (Verlag von Bergsträsser in Darmstadt) 365
Czerny, Kunst u. Kunstgewerbe im Stifte St. Florian 367
Adam, Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte 367
Bickell, Die Eisenhütten des Klosters Heina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan v. Frankenberg 368
Wilpert, Prinzipienfragen der christlichen Archäologie. Von Heuser 397
Dehaisnes, La vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe, le maistre des couleurs. Von Fr. Schneider 397
Schmarsow, Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. I. Bd. 400

IV. Abbildungen.

Spalte

Initiale P aus der Kölner Dombibliothek 1
Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrh. im Kunstgewerbe - Museum zu Köln (Chromolithographie) 4
Schlofskirche zu Marienburg i. W.:
I. Grundrifs derselben 7
II. Stück Längenschnitt derselben . . 8
III. Wandgemälde das. (Lichtdrucktafel) 9
Die mittelalterlichen Altäre im Dome zu Brandenburg (Lichtdrucktafel) 16

Spalte

Initiale U aus einem Psalterium der Pfarrbibliothek zu Werden 19
Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden 22
Romanische Metallrosette im Kunstgewerbe-Museum zu Köln 23
Schmiedeeiserne Kanzel mit Details in der Kirche zu Ober-Diebach. 27
Schieferinschriften vom Thurmhelme der St. Severinskirche zu Köln 31
Neuer Sammetbrokat nach altem Muster . 35

Digitized by Google

Spalte

Die Stiftskirche in Munstereifel: a Grundrifs, b) Krypta, c) Thurmanlage . 45, 46
Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrh. (Lichtdrucktafel) . 52
Einbanddeckel eines Plenars im Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg 58
Das Tischgebet. Eine Radirung von Adrian van Ostade (Lichtdrucktafel) 64
Triptychon in vergoldetem Kupfer (Lichtdrucktafel) 73
Zwei Abbildungen aus einem illustrirten Gebetbuche des XV. Jahrh. 83, 86
Neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrh. in einem Kölner Privathause 91
Initiale S aus der Kölner Dombibliothek 93
Zwei altkölnische Flügelgemälde im stadt. Museum zu Köln (Lichtdrucktafeln) 105, 110
Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst: a) Aufgerollter Mantel, b) Geometrische Ansicht 111, 114
Das nördliche Portal der St. Bonifatiuskirche zu Langensalza 119
Initiale V aus der Kölner Dombibliothek 125
Roman. Altarleuchter aus Munstermaifeld 127
In Silber gegossenes Evangelistensymbol . 128
Reste dreier Brustbilder des Meisters Wilhelm von Köln im Museum zu Köln 139, 141, 142
Emaillirte romanische Borte im Kunstgewerbe-Museum zu Köln 143
Gothische Monstranz der Münsterkirche zu Bonn (Lichtdrucktafel) 152
Der künftige Hochaltar der Marienkirche zu Hannover 158
Der neue (mittelalterl.) Hochaltar der Minoritenkirche zu Köln (Lichtdrucktafel) 180
Acht mittelalt. Weihkreuze von Altarmensen 187
Orgelgehäuse im Museum zu Amsterdam . 191
Orgelkasten in der Pfarrkirche zu Jutfaas . 192
Grundrifs des letzteren 193
Chorgestuhl der St. Severinskirche zu Köln . . . . . 195—198
Drei mittelalterliche Aquamanilien (Lichtdrucktafel) 212
Die Pfarrkirche zu Geistingen a. d. Sieg (5 verschiedene Abbildungen . . 223—226
Spätgoth. Silber-Agraffe in der Pfarrkirche zu Burgen Vorder- u. Rückseite) 235, 238

Spalte

Die fertige Thür im „Dreikönigenportal" des Kölner Domes (Lichtdrucktafel) . . 244
Grundrifs der St. Matthiaskirche zu Trier 250
Die Klosterkirche zu Hoven bei Zülpich (7 verschiedene Abbildungen) . . 259—260
Löffelfutteral aus Leder 275
Alter silberner Klapp- oder Reise-Löffel . 276
Zwei gothische Lederkästchen im histor. Museum zu Köln (Lichtdrucktafel) . . 277
Nadelbüchschen aus Leder 278
Messerfutteral aus Leder 282
Initiale J aus dem Graduale F der Bibliothek des Priesterseminars zu Köln 285
West- und Ostchor der Münsterkirche zu Essen 290, 292
Kufstäfelchen von Albrecht v. Brandenburg im Kölner Dome (Lichtdrucktafel) . . 305
Initiale V aus dem Graduale F zu Köln . 305
Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln (Lichtdrucktafel) 309
Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln 314
Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg (5 verschiedene Abbildungen) . . 322—324
Initiale S aus der Kölner Dombibliothek 337
Frühgoth. gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten (Lichtdrucktafel) 340
Fufs eines Kelches mit einer Darstellung der Porta Ezechielis 342
Titelblatt-Umrahmung (nebst Initiale B) des Werdener Psalteriums 343
Stuckrelief in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt 347
Romanischer Taufstein zu Geistingen. Ansicht und Grundrifs 351
Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguss (Lichtdrucktafel) 369
Initiale H u. D a. d. Graduale F zu Köln 369, 371
Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion (Lichtdrucktafel) 371
Sechs veranschaul. Darstellungen eines Entwurfes von Wiethase zu einem auf mehrf. Erweiterungen angelegten Kirchenbau 375-378
Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem XIII. Jahrh. 382
Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim . 390
Der „Belt" der Kirche zu Bützow . . . 394
Wallfahrts-Agraffe zu den hl. drei Königen 395

B. Register.

I. Personen - Register.

Spalte

Agnes, Königin von Ungarn 55
Agnes, Herzogin von Braunschweig . . 55
Albrecht von Brandenburg, Kardinal . . 305
Alexander II., Papst 320
Allard, Bildhauer 180
Andreas III., König von Ungarn . . . 53
Anno II., Erzbischof von Köln . 43, 221, 319
Arnold I., Erzbischof von Köln 256
Asselin, Jan van, Maler 193
Bause, J. F., Kupferstecher 202
Bega, Maler 63
Bernward, Bischof von Hildesheim . . . 110
Bertrada, Gemahlin des Königs Pipin . . 41
Bies, Johann van der 79
Boisserée, Gebr., Sammler 77
Borgentrik, Conrad, Bildhauer 179
Borrekens, Matthäus, Kupferstecher . . 110
Bouts, Albrecht, Maler 54
Bouts, Dirk, Maler 53
Brackenburgh, Maler 63
Burhtzige, karol. Kunsthandwerker . . . 274
Chardin, Maler 63
Chrysanthus, Martyrer 41, 47, 48
Cölestin II., Papst 257
Cranach, Lucas, Maler und Kupferstecher 200
Crane, Joh. von, Kaiserl. Gesandter in Köln 105
Cunibert, Bischof von Köln 109
Daria, Martyrin 41, 47, 48
Defregger, Franz, Maler 64
Dürer, Albrecht, Maler 51, 109, 200
Dussart, P., Henri, S. J. 301
Elisabeth von Görz 55, 56
Essenwein, von, Direktor 65
Evergislus, Erzbischof von Köln . . . 80
Eyck, van, Maler 77
Fochem, Pfarrer 78
Foligno, Niccolo da, Maler 219
Fridestan von Winchester, Bischof . . . 337
Froitzem, Reinero 48
Gaber, Holzschneider 64
Gail, Dr. Andreas 106
Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 34
Gilly, Architekt 5
Glomy, Zeichner 310
Gottfried von Bergheim, Ritter 48
Grimhold, Anton, Abt 20
Guntherus Parisiensis 61
Hainzelmann, Joh., Kupferstecher . . . 201
Heinrich II., Kaiser 70
Heinrich, Pfalzgraf 319
Helmann, Johann, Köln. Stadtsekretär . . 79
Henricus, Franziskanerbruder, Maler . . 213
Heribert, Erzbischof von Köln 43
Hiegemann, Anton, Benediktiner . . . 21
Hulle, Anselm van, Maler 110
Hülsmann, Johann, Maler 107
Jacoba, Abtissin 233
Ignatius, Martyrer 216
Johann, Domdechant von Trier 256
Johannes, Patrizier, Stifter v. Maria Maggiore 50
Jost von Wittlich, Baumeister 247
Justinian, Byzantin. Kaiser 66
Karl V., Kaiser 47, 109
Katzfey, Schriftsteller 43
Kilian, Wolfgang, Kupferstecher 201
Klein, Prof. Johannes, Maler 356
Konrad, Bischof von Hildesheim . . . 391
Konrad Loste, Bischof von Thun . . . 396
Konstantin, Kaiser 107
Kord (auch Kort von Hagen), Maler . . 180
Lentz, J. F. W., Bildhauer 108
Liberius, Papst 50
Liebermann, Maler 64
Lothar, Kaiser 41
Ludgerus, Bischof von Munster 344
Luger, Franziskaner-Laienbruder 230
Lukas van Leyden 78
Lyskirchen, von, Kölner Patrizierfamilie . 80
Lyversberg, Kunstsammler 78
Manderscheid, Grafin Elisabeth von . . 79
Markward, Abt von Prüm 41, 44
Martin, Abt im Kloster Pairis 61
Maximilian, Kaiser 21
Memling, Hans, Maler 78, 299
Messis, Quintin, Maler 231
Metzu, Maler 64
Meyer, Jakob, Geschichtsschreiber . . . 301
Millet, Maler 64
Mohr, Prof. Christian, Dombildhauer . . 107
Molenaer, Maler 63
Nikolaus, Bischof von Myra 107
Orley, Bernhard van, Maler 49

Digitized by Google

Spalte

Ostade, Adrian van, Maler und Radirer . 63
Otto, Herzog von Kärnten-Tirol . . 55, 56
Palissy, Bernard, Töpfer 174
Philipp, König 61
Pilgrum, Gerhard von, Canonicus, Stifter . 106
Rekever, Albert, Seidensticker 181
Rembrandt, Maler und Radirer 64
Richter, Kgl. Bauinspektor a. D. (†) . . 363
Richter, Ludwig, Maler 64
Rinck, Adolph, Bürgermeister von Köln . 79
Roger von Brügge, Maler 78
Roir, F., Canonicus, Stifter 47
Rombold de Doppere, Priester und Notar 301
Rottkirchen, Jakob von, Burgermeister von Köln 79
Sadeler, Aegidius, Kupferstecher . . . 201
Sandrart, Kunstschriftsteller 107
Sandrart, Jakob von, Kupferstecher . . . 201
Savels, Beda, Abt 19
Schmidt, Friedr., Kupferstecher 202
Schönemann, Petrus, Schatzmeister des Kölner Domes 306
Schongauer, M., Maler und Kupferstecher 200
Schulz, Johannes, Pfarrer † 240
Schut, Cornelius, Maler 105
Sensenschmidt, Johannes, Miniator . . . 344

Spalte

Sergius II., Papst 41
Siberti, Klostergeistlicher 47
Sibodo von Hochstaden, Graf zu Ahr . . 43
Siegen, Tilman von, Bürgermeister . . . 76
Sigewin, Erzbischof von Köln . . . 41, 43
Stephan Lochner, Maler 142
Strahlen, Goswin von, Burgermeister . . 76
Stravius, Georg Paul, Weihbischof v. Köln 105
Theganbert, Bischof von Trier 41
Theophanu, Deutsche Kaiserin 133
Tilmann von Beringen, Stifter 50
Ursula, Meklenb. Fürstin, Abtissin . . . 295
Valentinus, Abt, Stifter 18
Vautier, Benj., Maler 64
Vereinigung von Privatarchitekten in Köln 364
Villicus, Adam, Abt 20
Wallraf, Professor 78, 106, 137
Wasserfafs, von, Kölner Patrizierfamilie . 75
Wibernus, Kleriker, Stifter 391
Wilhelm, Erzherzog von Jülich 21
Wilhelm d. Jüngere, Herzog v. Braunschw. 21
Wilhelm IV., Herzog von Jülich . . . 47
Wilhelm, Meister, von Köln, Maler . 140, 220
Wolff, Kaplan, Stifter 218
Wunder, F., Kunstbuchbinder 281
Zwentibold von Lothringen 41

II. Orts-Register.

Spalte

Aachen, Jagdmesser Karls des Grofsen im Domschatze 273
Alfeld b. Hannover, Stadtkirche . . . 178
Alt-Doebern, Protestantische Mefsgewänder aus dem XVIII. Jahrh. . . . 19
Althorpe (Engl.), Spencer'sche Sammlung 231
Alt-Markgrafpieske, Mittelalterl. Altar 15
Amsterdam, Orgelkasten aus der Nieuwe Zydts-Kapelle (jetzt in der Pfarrkirche zu Jutfaas) 193
Arras, Reliquiar 132, 135
Aschaffenburg, Schachbrett i. d. Stiftskirche 56
— Die sogen. St. Martins-Stola daselbst . 337
Assisi, Franziskanerkloster 220
Beaulieu, Madonnenstatue 132
Beeskow, Mittelalterl. Altar 15, 16
Berlin, Bildwerke im National-Museum . 20
— Flügelaltäre im Markischen Museum . 20
— Das Kupferstichkabinet d. kgl. Museums 199
— Kaiser Wilhelm-Denkmal des deutschen Reiches 265

Spalte

Bern, Retabel Königs Andreas III. von Ungarn 53
Bernau, Mittelalterl. Hochaltar 14
Blaubeuren, Altar 67
Bochum, Generalversammlung der Katholiken Deutschlands 239
Bonn, Monstranz der Munsterkirche (früher in Mainz) 151
Bonnet-Avalouse (St.), Reliquiar der Kirche 131
Boppard, Monstranz 151
Brandenburg, Mittelalterl. Altar in der Katharinenkirche 14
— Mittelalterl. Altäre im Dome . . . 15, 18
— Mittelalterl. Altar in der Peterskirche . 16
Braunschweig, Bucheinbd. im Reliquienschatze des Hauses Braunschw.-Lüneburg 54
— Altar im Museum 179
Briest, Altar 16
Brüssel, Teppiche 175
Burgen, Spätgothische Silber-Agraffe in der Pfarrkirche 235

Digitized by Google

Spalte

Bützow, Der Belt der Kirche 393
Buxheim, In Holz geschnitt. St. Christophorusbild 231
Cefalu, Mosaikmalerei im Dome . . . 202
Chartres, Tabernakel im Dome . . . 135
— Tau-Bischofsstab 172
Conques, Reliquiarien 131, 133
— Madonnenstatue 132
— Tragaltärchen 134, 135
— Kleine Monstranz 171
Crefeld, Sammlung Floh 209
Dahla, Mittelalterl. Altar mit Aufsatz aus dem XVIII. Jahrh. 16
Dahlen, Altar 16
Dedelow, Altar 16
Deutz, St. Heribertus-Schrein 143
Doberan, Grabstein 20
— Altar 214
Dobistroh, Mittelalterl. Altar . . . 13, 16
Douai, Gemälde eines unbekannten niederländischen Meisters, die Leiden Hiobs darstellend 51
Drahnsdorf, Altar 16
Drossen, Altar 16
Dusseldorf, Rauchfafskapsel und Kelch-Etui im Museum 278
Eberswalde, Mittelalterl. Altar . . . 13
Eitorf, Taufstein in der Pfarrkirche . . 352
Essen, Munsterkirche . . . 287, 289, 293
Evreux, Schrein aus dem XIV. Jahrh. . 171
Fliet, Altar 16
Frankfurt a. d. O., Mittelalterl. Altar in der Marienkirche 14
Freckenhorst, Bildwerke i. d. Stiftskirche 109
Frose, Bemalte Stuckatur-Reliefs in der Klosterkirche 350
Fürstenwalde, Renaissance-Altar . . . 18
Geistingen a. d. Sieg, Pfarrkirche . . 221
— Romanischer Taufstein 351
Gimel, Reliquiar aus der Kirche . . . 171
Gladbach (München-), Taufstein in der Abteikirche 351
Goar (St., Krypta 44
Göttingen, Altar der Paulinuskirche (jetzt im Welfenmuseum zu Hannover) . . . 178
— Klappaltar aus der ehemaligen Franziskanerkirche 213
Groningen, siehe Westgröningen.
Gruhno, Altar 16
Grunow, Altar 16
Halberstadt, Stuckatur-Arbeiten in der Liebfrauenkirche 345, 350

Spalte

Hamersleben, Stuckatur-Arbeiten in der Kirche 345, 350
Hannover, Künftiger Hochaltar der neuen Marienkirche 66, 153
— Alte Tafelmalereien im Welfenmuseum 213
Hecklingen, Stuckatur-Arbeiten . . . 345
Hemmerde b. Unna, Kirche 179
Hildesheim, St. Bernwards-Kelch in St. Godehardi 342
— Stuckaturarbeiten in der Michaeliskirche 345
— Taufbrunnen des Domes 385
Horn, Relief an den Extersteinen . . . 109
Hoven b. Zülpich, Klosterkirche . . . 255
Jancourt, Kreuzpartikel-Reliquiar . . 133
Jutfaas, Orgelkasten in der Pfarrkirche (a. d. Nieuwe Zydts-Kapelle zu Amsterdam) 192
Kalau, Altar 16
Kanterbury, Siegel des dort. Kapitels . 384
Karow, Mittelalterl. Altar 13
Katwyck b. Leyden, Jesuitenkolleg Manusc. 81
Kevelaer, Gemälde von Niccolo da Foligno in der Wallfahrtskirche . . . 219
Klein-Machnow, Mittelalterl. Altar . 15
Klinkow, Altar aus dem Jahre 1522 . 15
Klostergröningen, s. Westgröningen.
Köln, Sammlung von Glasgemälden im Kunstgewerbe-Museum 1
— Romanische Metallrosette ebenda . . 23
— Schieferinschriften vom Thurmhelme der St. Severinskirche 31
— Bronzethuren des Domes 33
Abteikirche Grofs St. Martin, Bauthatigkeit 42
— Kirche St. Georg, Wandmalerei . . 42, 45
— St. Apostelnkirche, Wandmalerei . . 45
— St. Gereonskirche, Restauration . . 47, 65
— St. Severinskirche, Chorgestühl . . . 47
— St. Severinskirche, Schallgefafse . . . 66
— Pfarrkirche zur hl. Columba, Flügelaltar 76
— Peterskirche, Flügelaltar 79
— In einem Privathause neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrh. . . . 89
— Wandmalerei in der Taufkapelle von St. Gereon 90
— Gemälde in St. Kunibert 90
— Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen 90
— Alte Mathiaskapelle 93
— Pfarrkirche von St. Johann 94
— Ursulakirche, Stiftungen des J. v. Crane 105
Gemälde von Corn. Schut in St. Gereon 106
Bemalte und emaillirte Tafel im städt. Museum 106

Digitized by Google

Spalte

Köln, Zwei Flügelgemälde ebenda . . 137
- Tafelgemälde der kölnischen Schule in St. Ursula 137
- Frühgoth. Triptychon im stadt. Museum 138
- 3 lebensgrofse Brustbilder des Meisters Wilhelm von Köln ebenda 140
- Madonna mit der Wickenblüthe ebenda 142
- St. Klaraaltar im Dome 142
- Emaillirte romanische Borte im Kunstgewerbe-Museum 143
— Dreikönigen-Schrein im Dome . . . 143
— St. Maurinus-Schrein in der Schmurgassenkirche 143
— Hochaltar der St. Albanskirche . . . 161
Die neuen Bronzethüren für den Dom 169, 241
Der neue mittelalt. Hochaltar in der Minoritenkirche 177
- Chorgestühl in St. Severin 195
- Lederarbeiten im historischen Museum 278
- Kufstafelchen des Kardinals Albrecht von Brandenburg im Domschatze . . 305
— Altköln. Tafelgemälde in St. Severin . 309
- Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert 311
— Kasel des sel. Albertus Magnus in St. Andreas 338
- Krypta in St. Gereon 325
- Taufstein in der St. Georgskirche . . 351
— Die Freilegung des Domes 364
— Tafelgemälde a. d. Schule des Meisters der Lyversberger Passion im Museum 371
— Wallfahrts-Agraffe zu den hl. 3 Königen 396
Konstantinopel, Plattenmosaik in der Sophienkirche 65
— Kuppel der Sophienkirche 66
Kottbus, Predella des Hochaltars der Oberkirche 12
Landsberg a. W., Mittelalterl. Altar . 13
Langensalza, Skulpturen an der St. Bonifatiuskirche 117
- St. Stephanskirche 117
Laubst, Altar 16
Lehnin, Hochaltar der Cisterzienser-Abteikirche (jetzt in der Domkirche zu Brandenburg) 17
Leuthen, Altar 16
Lieberose, Renaissance-Altar 18
Limoges, Muttergottes-Statuettchen aus St. Michael 132
— Schmelzwerkstätten 134, 135
Lindenberg, Renaissance-Altar . . . 18
Madrid, Altar von Petrus Christus . . 49

Spalte

Magdeburg, Stuckatur-Reliefs in der Marienkirche 350
Mainz, Schatzverzeichnifs der St. Martinskirche 210
— Siegel des Domkapitels a. d. XIII. Jahrh. 381
Marienburg, Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlofskirche 5
Marienstern, Zwei Kelche im Cisterzienserinnen-Kloster 341
Mittenwalde, Mittelalterl. Altar . . . 14
Moissac, Romanischer Schrein 133
Monreale, Mosaikmalerei im Dome . . 202
Montserrat, Kloster, Druckerei . . . 233
München, Holzschnitte aus alten Codices 232
— Veronikabild in der Pinakothek . . . 142
Münstereifel, Die Stiftskirche . . . 41
— Rathhaus 48
Münstermaifeld, Roman. Altarleuchter 127
Nancy, Goldener Henkelkelch . . 132, 133
Neu-Ruppin, Altar 16
Nevers, Fayencen daher 174
Nördlingen, Franziskanerkloster . . . 230
Nürnberg, Lorenzkirche, Westportal . 117
— Madonna mit der Erbsenblüthe im germanischen Museum 142
— Alte Holzstöcke ebenda 232
Ober-Diebach bei Bacharach a. Rh., Schmiedeeiserne Kanzel 25
— Evangelische Pfarrkirche 26
Oberpleis, Strebepfeiler an der Kirche 263
Oberwesel, Stiftskirche, Chorgestühl . 47
Pairis, Kloster, Reliquien 61
Paris, Die retrospektive kunstgewerbliche u. gewerbliche Ausstellung im Trokadero 129
— Waffensammlung im Kriegsministerium 129
— Sammlung Spitzer 131, 133, 134, 135, 136, 171
Pontigny, Stola des hl. Eda 338
Pouch b. Bitterfeld, Roman. Altarmensa der Kirche 189
Prenzlau, Altar 16
Prum, Abtei, Stiftung 41
Quedlinburg, Weihkreuze in der St. Wipertikirche 189
— Stuckatur-Reliefs in der Schlofskirche 350
Ratingen, Pfarrkirche, alte Restaurirung 287
Ravenna, Plattenmosaik in St. Vitale . 65
Rehnen, Orgelkasten der Kirche . . . 190
Reims, Spätromanisches Reliquiar . . . 132
— Romanischer Leuchter 171
Ribnitz, Das ehem. St. Claren-Kloster . 293
Rom, Kirche Maria Maggiore, Gründung 50
— Gewölbe in den Thermen des Caracalla 66

Digitized by Google

Spalte

Rom, Canisiuskirche, neue Wandmalerei . 201
Rostock, Altar 214
Rouen, Altchristliche Pyxis 172
— Tau-Bischofsstab 172
— Fayencefabrikation 174
Schlalach, Mittelalterl. Altar 15
Schultzendorf, Altar 16
Schwarzrheindorf, Taufstein 351
Schwiebus, Altar 13, 15
Senftenberg, Altar 13, 15, 16
Sens, Ciborien 132
— Bibliothek 172
Sevres, Porzellanerzeugnisse. 174
Siegburg, Die Krypta der Abteikirche . 319
Soest, Wiesenkirche, Baudatierung . . 31
— Antependium a. d. Walpurgiskirche . 137
— Altaraufsatz aus der Wiesenkirche . . 137
Soflingen b. Ulm, Kloster der hl. Klara 232
Soissons, Bild der Stadt in Kupferplastik 171
Steinfeld, Benediktinerinnen-Abtei . . 43
Stuttgart, Das Bild des Jahres in dem Computus bei dem Chronicon Zwiefaltense minus in der Bibliothek 311
Tempelhof, Altar aus dem Jahre 1596 15
Thalheim, Altarplatte der Kirche . . 189
Tirol, Kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit 282

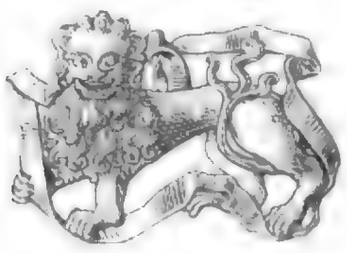
Spalte

Tours, Reliquiar aus der Kathedrale . . 171
Tribsees, Altar 214
Trier, Gewölbe in der St. Mathiaskirche 247
— St. Thomas-Kloster 256
Troyes, Schwert des Heva im Museum 133
Utrecht, Altes Orgelgehäuse aus der St. Nikolauskirche jetzt im Reichs-Museum zu Amsterdam) 189
Villeneuve, Madonnenstatue aus Elfenb. 172
Werden a. d. Ruhr, Grabsteinplatte in der Abteikirche 19
— Titelblatt des Psalteriums 343
Wesel, Marienkirche, Chorgestühl . . 47
Westgröningen b. Halberstadt, Stuckreliefs in der Klosterkirche 345
Wetzlar, Taufstein in der Stiftskirche . 351
Wien, Sammlung von Juwelen (Anhängern) in der „Schatzkammer" 307
Wilkersdorf, Altar aus dem Jahre 1450 14
Wilsnack, Mittelalterlicher Altar . . . 16
Wissel a. Rh., Kirche, Chorgestühl . . 47
Wittstock, Mittelalterlicher Altar 14, 16, 17
Wolfgang (St.), Altarschrein 156
Xanten, Sammet-Paramente im Dome . 35
— Der Dom, Chorgestuhl 47
— Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze 337

Digitized by Google

C. Verzeichniss der bisherigen Mitarbeiter.

Kunstbuchbinder Paul Adam in Düsseldorf.
Rektor Joseph Aldenkirchen in Viersen.
Graf J. Asseburg in Godelheim.
Benefiziat Karl Atz in Terlan bei Meran.
Pater Stephan Beissel, S. J., in Exaeten.
Dompropst Dr. Karl Berlage in Köln.
Geheimrath Direktor Dr. W. Bode in Berlin.
Dr. F. Crull in Wismar.
Pfarrer J. Dettmer in Herford.
Pfarrer A. Ditges in Köln.
Rentner Ludw. Dolberg in Ribnitz.
Professor W. Effmann in Münster i. W.
C. von Fabriczy in Stuttgart.
Pfarrer Dr. Falk in Kl.-Winternheim bei Mainz.
Baumeister L. von Fisenne in Meerssen.
Stadtpfarrer Fuhrmans in Geifslingen.
Professor L. Gmelin in München.
Kaplan Mathias Göbbels in Köln.
Dr. Cl. Frhr. v. Heereman in Münster i. W.
Baumeister Christoph Hehl in Hannover.
Bauinspektor F. C. Heimann in Hildesheim.
Hofgoldschmied G. Hermeling in Köln.
Regierungs-Baumeister R. Herzig in Kreiensen.
Domkapitular Dr. Anton Heuser in Köln.
G. Humann in Essen.
Domkapitular Dr. Jakob in Regensburg.
Bauführer Karl Illert in Cassel.
Oberbürgermeister a. D. L. Kaufmann in Bonn.
Professor Dr. Paul Keppler in Tübingen.
Historiker Leonh. Korth in Köln.
Professor Dr. F. X. Kraus in Freiburg i. Br.
Architekt Th. Kremer in Koln.
Pfarrer J. Liell in Taben.
Geheimrath Professor Dr. H. Loersch in Bonn.
Regierungs-Baumeister W. Ludowigs in Münster.
Direktor F. Luthmer in Frankfurt.
Bildhauer Wilh. Mengelberg in Utrecht.
Rentner J. J. Merlo in Köln.
Geistl. Rath Münzenberger in Frankfurt.
Professor Dr. W. A. Neumann in Wien.
Pfarrer J. Pieper in Brenken.
Kaplan A. Plönnis in Münstereifel.
Religionslehrer J. Prill in Essen.
Appellationsger.-Rath a. D. Dr. A. Reichensperger in Köln.
Bauinspektor a. D. Richter († in Bonn.
Professor Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
Bauinspektor G. Sommer in Wernigerode.
Geistl. Rath Dr. Fr. Schneider in Mainz.
Privatdozent G. Schönermark in Hannover.
Architekt Erasmus Schüller († in Koln.
Bauinspektor C. Steinbrecht in Marienburg.
Professor Dr. R. Steche in Niederlöfsnitz.
Dr. L. Sträter in Aachen.
Maler Friedr. Stummel in Kevelaer.
Direktor Dr. Henry Thode in Frankfurt.
Professor Dr. Anton Weber in Regensburg.
Pfarrer Otto Wiecker in Peine.
Baumeister H. Wiethase in Köln.



Abhandlungen.

Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts.

Mit Farbendruck (Tafel I).

Prachtige Glasmalereien des Mittelalters haben sich zahlreich erhalten nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland, hier wohl am zahlreichsten aus dem XIV. Jahrhundert. Die meisten derselben befinden sich noch an ihren ursprünglichen Statten, manche, wohl zum grofseren Theile solche aus abgebrochenen Kirchen oder Klostern, haben in öffentlichen oder privaten Sammlungen Unterkommen gefunden. Vor fast allen anderen zeichnet sich die Sammlung von Glasgemalden im Kunstgewerbe-Museum zu Koln, die wohl sammtlich rheinischen, meistens kölnischen Ursprunges sind, durch deren Zahl und Bedeutung aus. Da aus ihr noch nichts veroffentlicht worden ist, so hoffen wir aus dieser Quelle noch des ofteren schöpfen zu können.

Für diesmal greifen wir ein viereckiges Fenster heraus, welches, obwohl dem XIV. Jahrhundert angehörig, doch nur eine Höhe von $71^1/_2$ *cm* und eine Breite von $38^1/_2$ *cm*, mithin wohl nicht eine Kirche, sondern vielmehr eine Sakristei oder einen sonstigen Anbau an jene geschmuckt hat. Trotz dieser kleinen Dimensionen, in denen Glasgemälde aus dieser Zeit Seltenheiten sind, hat es einen durchaus monumentalen Charakter in der Anordnung wie in der Durchführung, so dafs es mit geringen, vornehmlich auf den lichten Hintergrund bezuglichen Abanderungen auch auf viel grofsere Verhaltnisse ubertragen werden könnte. Da es nicht nur in Bezug auf Zeichnung und Technik, sondern auch in Bezug auf die Färbung von mustergultiger Bedeutung ist, so hat sich eine farbige Wiedergabe desselben hier besondersempfohlen, welche allerdings, wie alle Abbildungen von Glasgemälden, den leuchtendenr Effekt des Originals kaum anzudeuten vermag. An diese knupfen wir einige nahere Erörterungen an unter besonderer Hervorhebung der praktischen Gesichtspunkte.

Lösen wir dieses Fenster in seine Hauptbestandtheile auf, so haben wir die Figur, deren Hintergrund, die architektonische Umgebung, den Rand im Einzelnen zu prüfen.

Die Figur stellt den (mehr als Prophet wie als Büfser aufgefafsten) heil. Johannes Baptist dar, in sehr einfacher Anordnung, aber in der strengen Stilisirung, wie sie namentlich der kolnischen Schule in der ersten Halfte des XIV. Jahrhunderts eigenthumlich war. Wenige kraftige Linien mit ganz spärlichen Schatten markiren die etwas kurze, gedrungene Gestalt, die, von ihrem Attribut abgesehen, aus nur drei Farben gebildet ist. Ein blafsrothlicher Fleischton bezeichnet Kopf, Hände und Füfse, ein kräftig leuchtendes Roth das Untergewand, ein saftiges Gelb Mantel und Nimbus. Diese einzelnen Farbentöne sind durch Umrifsbleie mit einander verbunden, die zugleich mit Einschlufs eines Nothbleies in dem für ein Glasstück zu grofsen Obergewande die Hauptkonturen der Figur bilden. Alle anderen Linien sind mit Schwarzloth eingebrannt, welches bekanntlich mit seinem schwarzlichen resp. bräunlichen Ton bis tief in's XIV. Jahrhundert hinein die einzige Schmelzfarbe der Glasmaler war.

Der lichte Hintergrund, von dem die Figur sich (auf ganz kurze Entfernungen, wie sie für dieses kleine Fenster sicher vorgesehen waren,)

Die obige Initiale (deren unterer Ausläufer zur Einfassung der ganzen Seite weitergeführt werden kann) ist dem Kodex CXLIX der Kölner Dombibliothek entnommen. Er besteht in einem „Canon seu ordo missae solemniter cantandae" mit vielen Präfationen, ist aufs Prachtvollste geschrieben und mit sehr vielen bunten Zierbuchstaben ausgestattet, auch mit zwei figürlichen Darstellungen, von denen die eine in herrlicher Ausführung die Kreuzigung darstellt (Kanontafel), die andere einen celebrirenden Priester. Stifter ist der im Jahre 1357 gestorbene Domdekan Konrad von Rennenberg

vorzüglich abhebt, setzt sich hier aus weifslichgrünlichen, etwas gedämpften Glasstücken zusammen, die durch Nothbleie verbunden sind. Ringsumher läuft ein schwärzlicher, zugleich die Figur einrahmender Rankenzug, von dem als Belebung und Verzierung des Hintergrundes die einzelnen Eichenzweige ausgehen. Die daran befindlichen, nur in ihren Umrissen gezeichneten naturalistisch behandelten, weil der heimischen Fauna entnommenen Blätter füllen in reicher Mannigfaltigkeit und Abwechselung den Hintergrund sehr geschickt aus. Diesen, noch mehr aber die runde Scheibe mit dem Lamm Gottes, welche der Vorläufer des Herrn in der Hand hält, kann man als Grifaille-Malerei bezeichnen, weifsliches Bildwerk auf grauem Grund, wie es namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert zur Erreichung hellerer Lichtwirkung sehr beliebt war. Die Kreuzschraffirung des Grundes (wie sie sich hier aufsergewöhnlicher Weise in schräger Strichlage findet), gilt bei dieser Technik als besonders charakteristisch.

Die architektonische Umgebung, welche die Glasmaler fast nur bei Standfiguren zu deren Einfassung resp. Bekrönung zur Anwendung brachten und stets im Stile ihrer Zeit behandelten, besteht hier in zwei Säulchen, die den nasenbesetzten Bogen tragen, und in zwei diese flankirenden Strebepfeilern, die in Fialen auslaufen und den Wimperg einschliefsen. Diese ganze Architektur, die nicht nach konstruktiven Rücksichten, sondern rein dekorativ behandelt ist, ist nur aus gelben durch Kreuzschraffuren gegliederten Glasstücken zusammengesetzt, mit Ausnahme der blauen durch weifsliche Rosetten gemilderten und belebten Hohlkehle. Diese ganze Anordnung ist so schlicht wie möglich und doch sehr wirkungsvoll.

Der Rand, der sich unmittelbar an diese Architektur anschliefst, setzt sich aus einem schmalen aber kräftig wirkenden Rautenfries (resp. Edelsteinkette) zusammen und aus einem weifslichen Streifen, der von der dunklen Steinkante die leuchtende Fensterfläche möglichst scharf abheben soll. — Die beiden Eisenstangen, welche sie quer durchschneiden, die sogen. Windeisen, die an einigen Stellen mit den Bleiruthen verbunden, mit ihren Endpunkten in die Steinfalz einzulassen sind, haben den Zweck, dem Fenster stärkeren Halt und gröfsere Widerstandsfähigkeit zu geben.

Fassen wir die charakteristischen Eigenschaften dieses Fensters, welche zugleich als ebenso viele Vorzüge der mittelalterlichen Glasmalerei erscheinen, in wenigen vor Allem ihre praktische Vorbildlichkeit betonenden Worten zusammen, so müssen wir die einfache, klare Anordnung, die strenge, bestimmte Umrifszeichnung, die Beschränkung in Bezug auf die Zahl der Farben und die harmonische Vertheilung derselben besonders betonen. Gerade diese vier Eigenschaften sind es, welche diesem Fenster, wie jedem guten Glasgemälde, seine milde harmonische Wirkung sichern, welches das Auge nicht blenden und verwirren, sondern beruhigen und fesseln soll. Zu dieser gehört freilich aufser der richtigen monumentalen Zeichnung und der gleichmäfsigen Farbenvertheilung das entsprechende mit der hinreichenden Leuchtkraft versehene Glasmaterial, als welches wenigstens für die figürlichen Partieen das sogenannte Antik-Glas entschieden den Vorzug verdient, welches dem mittelalterlichen Glase aufs Sorgfältigste nachgebildet ist und zuerst in England wieder eingeführt wurde, seit einer Reihe von Jahren aber auch in Deutschland (Schliersee und Zwiesel) in vorzüglicher Qualität geblasen wird. Vor dem gegossenen Kathedral-Glase, welches für Teppichmuster und ungemalte Bleifenster durchaus geeignet ist, hat es namentlich die herrliche oscillirende Wirkung voraus, die zumal den figürlichen Darstellungen ihren besonderen Reiz gibt. Ihn vermag aber auch nur der Glasmaler, nicht der wenn auch sonst noch so gewandte Zeichner, durch die richtige Auswahl und geschickte Zusammenstellung der Töne herbeizuführen, von denen die Wirkung so wesentlich abhängt. Wo von einer Farbe zu grofse Stücke verwendet, oder die einzelnen Farben nicht in der richtigen, ihrer Strahlkraft entsprechenden Weise vertheilt sind, wo Ornament und Figuren sich nicht die Waage halten und wie in der Flächen- so in der Linien-Behandlung miteinander wetteifern, da mögen die Entwurfe noch so sorgfältig, schön und geistreich sein, aus ihnen werden niemals Glasgemälde hervorgehen, die einen monumentalen Charakter haben und das Innere der Denkmäler mit jenem warmen Lichte zu durchfluthen vermögen, welches ihnen einen so eigenthumlichen, geheimnifsvollen Zauber verleiht. Schnütgen.

Digitized by Google

Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts
im Wienergrunder'schen Museum zu Köln.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlofskirche zu Marienburg.

Mit Lichtdruck (Tafel II) und 2 Textskizzen.

Ein eigenartiges Säkular-Fest könnte gegenwärtig die Marienburg feiern: Vor hundert Jahren war es, als der Architekt Gilly auf einer Reise nach Preufsen die Marienburg gleichsam wiederentdeckte und jene aufsehenmachenden Prospekte des Schlosses zeichnete, welche alsbald durch die 1797 erschienenen Frick'schen Kupferätzungen allgemeiner bekannt wurden.

Dies letztere Prachtwerk wirkt mit unwiderstehlichem Zauber auf den Beschauer und hat beständig begeisterte Theilnahme für das merkwürdige Baudenkmal geweckt: welches — Kloster, Festung und Furstensitz zugleich — die wichtigsten Kultur-Errungenschaften des Mittelalters in sich vereinte und noch heut dem Besucher in Erinnerung bringt.

Seit hundert Jahren hat das Suchen und Forschen in der Marienburg nicht aufgehört und sie bewährte sich als immer-ergiebige Fundstätte.

Wir wollen von den Schätzen einen Gegenstand auswählen und von der alten Bemalung der Schlofskirche, welche im sogen. Hochschlosse eingebaut liegt, kurzen Bericht geben.

Diese Kirche ist ein einschiffiger beträchtlich langer Raum (z. V. Textskizze I). Hohe, schöne Sterngewölbe, welche von reichen Wanddiensten aufsteigen, uberspannen ihn: die Dienste entspringen aus Bilddächern; die Bilddächer dienen den Steinbildern der Apostel als Krönung, und diese Statuen reihen sich auf einem Gurtgesims hin, welches die Wände derart theilt, dafs auf Unten ein Drittel von 4 *m* Höhe kommt (z. V. Textskizze II).

Dies untere Wanddrittel ist überaus sorgfältig ausgestattet: ein schweres Gestühl aus Eichenholz, zum Theil noch erhalten, läuft ringsum, und über demselben gliedert sich die Wand in Blendbogen, welche eine ununterbrochene Reihe von Bildrahmen abgeben.

Das Kircheninnere erfuhr in früheren Jahrhunderten mehrmals Uebertünchungen. Man entdeckte etwa vor einem Jahrzehnt, nach Beseitigung der Tünche, überall die ursprüngliche Bemalung und fand später auf dem Gurtgesims die Inschrift, welche Jahr und Tag der Vollendung der Kirche meldet:

Unsirs herin jare louf
tusunt drihundirt was zu houf
daruf vir und virzik jar
ich gotis hus vollbracht ward gar
also da der zwelfbotin tag
Philippi und Jacobi gelag . . . . .

(1. Mai 1344!)

Dieser Zeit gehört wahrscheinlich auch die Bemalung an! — und zwar die obere so gut wie die untere, obwohl beide verschiedene Hände und sehr unterschiedliches Können verrathen. — Oberhalb kommt es in der Hauptsache auf die Färbung der architektonischen Gliederungen hinaus: der Kragsteine, Figuren, Dienste, Gewölbrippen und Schlufssteine. — Unter dem Gurtgesims dagegen, unter dem Rahmwerk der Blendbogen, finden sich kunstvolle Temperagemälde, figurenreiche Bilder neben Einzelgestalten von Rittern und Geistlichen, Engeln und Heiligen, Ungethümen und Teufeln. Was sollen nun diese Darstellungen bedeuten?

Es war daran schon viel geräthselt, man konnte diese als alttestamentliche Gestalten erkennen, jene als Apostel oder Märtyrer, — hier das jüngste Gericht, dort die heilige Familie — jedoch kam man nicht über die Ansicht hinaus, dafs eine zufällige oder willkürliche Zusammenordnung vorläge, welche in der Hauptsache ornamental wirken solle, weshalb denn auch auf die attributale Kennzeichnung der einzelnen Personen so wenig Gewicht gelegt sei. — Und dennoch widerstrebte solche Annahme einem Jeden, welcher die feste Gesetzmäfsigkeit der mittelalterlichen Anschauungen und Kunstformen kennt und sich durch Arbeiten wie die E. aus'm Weerth's hat überzeugen können, welche Gedankeneinheit und Monumentalität die gröfseren Malwerke des Mittelalters auszeichnet.

Es fand sich denn auch für Marienburg die Erklärung und sie fiel so einfach aus, dafs man sich fast schämte, sie nicht gleich entdeckt zu haben.

Nichts Geringeres als die Geschichte der christlichen Kirche, von Anbeginn bis zu den künftigen Dingen, steht, wie mit Sätzen eines verständigen Lehrbuchs, ringsum auf die Wände gemalt! (Der Bemalungsplan soll an der Hand

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Heiligen der Kirche werden — wir folgen hier Kreuser in seinem „Christlichen Kirchenbau“ II. S. 129 u. f. — eingetheilt in 1. Märtyrer, 2. Bekenner, 3. Jungfräuliche. Den Märtyrern, die aus Liebe zum Heiland das Leben opfern, gebührt die erste Stelle, durch sie besteht die neue Lehre ihre Probe. — Als dann das Christenthum staatlich anerkannt war und aus der verfolgten Kirche eine herrschende ward, hörte natürlich das Märtyrerthum auf. Die Kirche setzt darum nach den Märtyrern die confessores, die das Christenthum vor der Welt und ihren Mächtigen in Schrift und Wort bekannten. — Die letzte Stufe endlich nehmen die Jungfräulichen ein, denn die Tugend der Herzensreinheit ist zwar die höchste, aber nicht der That des Märtyrerthums und des Gottbekenners vor aller Welt, vorzuziehen.

Diese Dreitheilung findet also in den Wandbildern des Chores ihren Ausdruck.

Zuerst erblicken wir zur Rechten, über dem Chorgestühl von Nr. 58—72, die Reihe der Märtyrer; es beginnen 11 Halbbilder der Diakonen und Ritter, abwechselnd gereiht, von denen auf der hier beigegebenen Lichtdrucktafel zu oberst drei abgebildet sind, auch St. Stephanus (Nr. 58, der allein mit St. Laurentius (Nr. 60) durch ein besonderes Attribut (Rost, resp. Steine) gekennzeichnet ist; daran schliefsen sich 4 Märtyrinnen in ganzer Figur (69—72).

Um den Altar erscheinen sodann in 18 Bogenfeldern (73—91) die Gestalten der Bekenner feierlich geschaart; sie tragen abwechselnd das Gewand des Bischofs und des Abtes und sind theils in jugendlichen Zügen gehalten, theils als ehrwürdige Greise; diese Gestalten sind vornehmlich von hoher Schönheit und zeigen die sorgfältigste technische Ausführung wie auf der Lichtdrucktafel die beiden unteren Standfiguren (74 und 75) überzeugen werden.

Am dritten Wandtheil des Chores, den Märtyrern gegenüber, findet die Jungfräulichkeit, die dritte Stufe heiliger Verdienstlichkeit ihre Darstellung. Zunächst — den vier Märtyrinnen gegenüber — vier hohe Frauengestalten (91—94), die leider fast völlig vernichtet vorgefunden wurden; dann klingt in den 11 kürzeren Bildfeldern, den Rittern und Diakonen gegenüber, der Bildreihen aus in dem bedeutsamen Gleichnifs des Herrn von den klugen und thörichten Jungfrauen. Hier also endet der Faden. — Was die christliche Kirche weiter lehrt von dem jüngsten Tag und den künftigen Dingen finden wir berücksichtigt auf der Westwand. Diese ist in einer von den übrigen Wänden abweichenden Weise architektonisch ausgebildet. Es befindet sich dort eine Empore, entstanden durch einen kräftigen Rücksprung und tiefe Ausnischungen der oberen Mauer. Eine reiche, durchbrochene Brüstung aus Kalkstein begrenzt vorn die Empore und aus der Mitte springt mit 5 Seiten des Achtecks ein kanzelartiger Bau vor, der in reicher Mafswerküberdachung endet. Die Empore diente dem Kirchengesang, eine Bestimmung, welche sehr deutlich durch die Köpfe der Sänger, die sich auf die Brüstungsplatten gemalt finden, ausgedrückt ist.

Auf den fünf Wänden nun des erwähnten Emporenvorbaues sind die figurenreichen Bilder des jüngsten Gerichtes gemalt. Im Mittelbilde thront Christus zwischen Engeln, welche die Zeichen der Gerichtsbarkeit tragen (106). Im Bilde zur Linken des Herrn sehen wir St. Michael die Seelen wägen und die zu leicht befundenen sondern von den treuen (107) und weiter wie die Verdammten auf den 7 Laster-Ungethümen, von Teufeln gequält, dem Höllenrachen zujagen (108).

Zur Rechten des Herrn breitet Maria den Gnadenmantel aus über die Erlesenen (109) und das letzte Bild zeigt uns die Versammlung der Seligen (110).

In dem Wandstreif unter dem jüngsten Gericht sind die vier grofsen Propheten einerseits und die vier Evangelisten anderseits gemalt, jedoch liegt dieser letzteren Anordnung ein bei der Restaurirung zur Geltung gebrachter Gedanke zu Grunde, da hier von den alten Bildern nur Umrisse übrig waren, welche auf die Bedeutung kein Licht warfen.

(Was sonst übrigens bei Herstellung und Erhaltung der Bilder bis jetzt geschehen ist, wurde unter der gewissenhaftesten Beachtung und Festlegung des alten Befundes und ohne Schonung von Mitteln und Zeit durchgeführt. Ganz Neues ist entsprechend gekennzeichnet. Des aufopfernden Fleifses des Malers Leopold Weinmeyer, dem diese Aufgabe anvertraut war, mufs hier in dankbarer Anerkennung Erwähnung geschehen.)

Mit diesem kurzen Abrifs des Bemalungsplanes für jetzt genug: — Es wird dem Leser nicht schwer werden, sich vorzustellen, welch' reiche Quelle der Belehrung sich hier für die

Digitized by Google

Kenntnifs der Anschauungen, der Trachten sowie der Malkunst des Mittelalters erschliefst, sobald man an die Betrachtung des Einzelnen geht; — zugleich aber wird dem Fachmann einleuchtend sein, dafs eine Menge von Fragen dabei auftauchen, die noch der Aufklärung und Lösung warten. — So sei denn zum Schlufs dem Wunsche Ausdruck gegeben, der dieser Mittheilung den Anlafs gab, dafs die Freunde der Sache diesem zweifellos zu den bedeutendsten mittelalterlichen Malwerken unseres Vaterlandes rechnenden Wandschmuck der Marienburger Schlofskirche eine nähere Aufmerksamkeit und Theilnahme zuwenden möchten: die Auslegung sichern, die Herkunft und den Zusammenhang mit andern Schulrichtungen aufklären helfen.

Marienburg i. Westpr. C. Steinbrecht.

Die mittelalterlichen Altäre in der Mark Brandenburg.

Mit Lichtdruck (Tafel III).

Je mehr in neuester Zeit die kunstgeschichtliche Forschung die Denkmäler unserer mittelalterlichen Kunst mit unermüdlicher Emsigkeit im Einzelnen aufsucht, mit desto gröfserer Verwunderung erkennt man, wie reich an alten Kunstschatzen wir gerade in Deutschland noch immer sind. Dies hat sich ganz besonders auch bezüglich der mittelalterlichen, vielfach so sehr in ihrem künstlerischen Werthe verkannt oder doch unbeachtet gebliebenen Altäre gezeigt. Die kleine Zahl derjenigen, die vor etwa 20 Jahren in der Kunstgeschichte genannt wurden, ist von Jahr zu Jahr gewaltig gestiegen, und heute schon kann man mit gröfster Gewifsheit behaupten, dafs in den deutschen Landen noch mindestens 2000 alte Altäre sich aus dem verheerenden Strome der letzten Jahrhunderte gerettet haben. Die Forschung ist aber auch in dieser Beziehung noch lange nicht abgeschlossen, sondern wird mit ihren in unserer Zeit so erfreulich erstarkten Bemühungen jene Zahl zweifelsohne von Jahr zu Jahr steigern.

In Nachfolgendem möchten wir nun einen Beitrag zur Kenntnifs der alten Altäre aus einer Provinz liefern, die zwar die Hauptstadt des ganzen Vaterlandes einschliefst, die aber dennoch gerade in künstlerischer Beziehung bisher viel zu wenig Beachtung gefunden hat. Wohl hat sie keine grofsen Maler- und Bildschnitzer-Schulen aufzuweisen, aber dennoch hat in ihr wie im ganzen übrigen Deutschland im Mittelalter ein uberaus reges Kunstleben gebluht, das um so mehr unsere Aufmerksamkeit verdient, je eigenartiger und selbständiger es sich, wie namentlich in der Architektur, so auch in der Malerei und der Skulptur entwickelte.

Gleich den benachbarten Landschaften Sachsen, Pommern und Preufsen, ist auch Brandenburg verhältnifsmäfsig noch reich an mittelalterlichen Altären zu nennen. Trotz mancher Stürme, die auch uber dieses Land verheerend ergangen sind, namentlich durch die Barbarei der Hussiten, durch die vielen Fehden des XV. und XVI. Jahrhunderts, bei weitem am meisten aber durch die Kunstrichtung der Neuzeit, die mit Geringschätzung auf alles Alte herabsah und es eifrigst aus den Augen zu schaffen bemüht war, gibt es doch noch gegenwärtig unseres Wissens 74 mittelalterliche Altäre in Brandenburg, wobei wir die 10 gemalten Flügelaltäre der National-Gallerie zu Berlin nicht mitrechnen. Dazu kommt noch, dafs an 39 weitern Orten sich mehr oder weniger bedeutende Reste von mittelalterlichen Altären befinden. Für Brandenburg läfst sich glücklicher Weise jetzt eine der Hauptsache nach wohl abschliefsende Zahl aufstellen, nachdem die ausführliche Monumental-Statistik dieser Provinz von Bergau [1]) das reichste Material dazu beigebracht hat.

Was in der Zeit der gothischen Kunst für ganz Deutschland fast als Regel zu betrachten ist, dafs nämlich als Material der Altaraufbauten nicht Stein, sondern Holz verwendet wurde, das ist auch in Brandenburg der Fall. Kein einziger jener 74 mittelalterlichen Altäre ist von Stein. Nur einen Rest eines dortigen alten Steinaltars haben wir zu verzeichnen, die Predella des nun verschwundenen Hochaltars in der sehr bemerkenswerthen Oberkirche zu Kottbus. Sie enthält in Relief die Darstellung

[1]) „Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg", bearbeitet von R. Bergau. Berlin 1885, Vossische Buchhandlung.

der Anbetung der Hirten, und ist jetzt in die Chorbrüstung eingemauert.

Wie die für die Brandenburgischen Altäre mit Vorliebe gewählten Darstellungen zeigen, so mufs gerade hier in mittelalterlicher Zeit eine besondere Liebe zu den Marien-Darstellungen geherrscht haben. Von den vorhin erwähnten 74 Altären sind uns bei 20 bis jetzt nicht die Gegenstände der Hauptschreine bekannt geworden. Unter den verbleibenden 54 Altären befinden sich nun 35 mit dem Bilde der Gottesmutter in der Mitte, darunter in 5 Fällen die Darstellung der Krönung Mariä und in 2 die der Pieta. Beispielsweise finden sich dagegen unter 51 uns genauer bekannten Flugelaltären in Westfalen nur 9 mit dem Mittelbilde der seligsten Jungfrau; hier wie namentlich auch bei den flämischen Altären wiegen die Passions-Darstellungen bei weitem vor, während anderswo wieder, wie z. B. in Bayern, die Marien-Darstellungen bevorzugt werden. Bemerkenswerther Weise kommt aber in Brandenburg, wie überhaupt bei den mittelalterlichen Altären Deutschlands, keine Darstellung der seligsten Jungfrau Maria allein vor: sie wird immer als Gottesmutter und als Erste der Erlöseten aufgefafst und trägt daher das göttliche Kind auf dem Arme oder den Leichnam des vom Kreuze abgenommenen Sohnes auf dem Schoofse, oder sie empfängt von ihm die Krone der ewigen Herrlichkeit.

Gerne scheint man auch in Brandenburg die Gottesmutter in Verbindung mit den Aposteln dargestellt zu haben; wenigstens können wir nach dem uns vorliegenden Material bei 16 Altären dies konstatiren, sowie überhaupt die Verehrung der hl. Apostel dort eine sehr warme gewesen sein mufs; fast auf allen Brandenburgischen Altären kommen Bilder derselben vor. Am liebsten stellte man in hervorragender Weise, theils rechts und links neben Maria, theils in grofsen Figuren auf den Flügeln, theils in Szenen aus ihrem Leben, die beiden Apostelfursten Petrus und Paulus dar. Elf Altäre weisen in ihrem Mittelschrein die Kreuzigung auf, andere den Stammbaum Christi, die Anbetung der hl. 3 Könige oder Passionsszenen. Interessant ist, dafs gerade hier öfters in der Predella das Bild des hl. Abendmahls sich findet, das sonst an dieser Stelle bei mittelalterlichen Altären sehr selten üblich ist: so in Dobistroh, Schwiebus, Eberswalde, Landsberg a. W., Karow und Senftenberg.

In Bezug auf die Heiligendarstellungen ist zu bemerken, dafs uns mehrmals die sonst in Deutschland nur hie und da vorkommende mystische Darstellung der Verlobung des Christkindes mit der hl. Katharina begegnet. Aufser den allenthalben in Deutschland im Mittelalter verehrten und dargestellten Heiligen finden sich hier auch wiederholt die Bilder der hl. Hedwig, des hl. Otto, des Apostels der Pommern, und der hl. Amalburga. — Es ist bekannt, wie selten in mittelalterlicher Zeit der hl. Joseph in Einzelfigur dargestellt wurde. Auf einem Brandenburgischen Altar, dem in Wilkersdorf, aus dem Jahre 1450 stammend, nimmt er unter den 3 Statuen des Mittelschreins eine Stelle ein, zur Seite der Gottesmutter, während gegenüber das Bild der hl. Anna sich befindet.

In Bezug auf die äufsere Gestaltung der Altäre ergibt sich die Wahrnehmung, dafs die Altäre in Brandenburg im Allgemeinen reicher und mannigfaltiger gestaltet sind, als die sächsischen und pommerschen; so hat eine Anzahl derselben neben dem beweglichen Flugelpaar noch feststehende, wie wir solchen so oft im Frankenlande begegnen, und mehrere sind auch mit einem doppelten Paar von Flügeln versehen, wie in St. Katharina zu Brandenburg, in der Marienkirche zu Frankfurt a. O., Mittenwalde, Wittstock. Der prächtige, wohlerhaltene Hochaltar in Bernau hat sogar 3 Flügelpaare mit 24 Statuen und mit 64 gemalten Darstellungen.

Die meisten Brandenburgischen Altäre scheinen in alter Zeit einen architektonischen Aufsatz gehabt zu haben. Es ist dies aus leicht ersichtlichen Gründen derjenige Theil, der am ehesten verletzt werden und darum am leichtesten verloren gehen konnte. Trotzdem haben sich in Brandenburg noch zwölf solcher Aufsätze, die zum Theil als sehr reich zu bezeichnen sind, erhalten. Bei den meisten findet sich hier das Kruzifix neben Maria und Johannes, um so an diesem hervorragenden Orte den König des Himmels, der in seinem Tode der Welt das Leben gibt und von dem allen Heiligen Gnade und Herrlichkeit zufliefst, darzustellen, sowie die Einheit des Opfers am Altare mit dem Kreuzesopfer zu versinnbildlichen.

Die Technik der Figuren und des Ornamentwerkes ist durchgehends gut, vielfach vortrefflich und die Darstellungen sind individuell und charaktervoll aufgefafst. Die Gesichter der Hei-

Digitized by Google

ligen-Figuren sind oft von aufsergewöhnlicher Anmuth und Innigkeit.

Die Skulptur wiegt bei weitem vor, da fast alle Altäre auch auf den Innenseiten der Flügel Schnitzwerk haben. Dafs die Brandenburgischen Bildschnitzer sich ihrer Kunstfertigkeit wohl bewufst waren, zeigt der Umstand, dafs man keineswegs blofs kleine Figuren und Gruppen ausführte, sondern unvergleichlich öfters, als es sich sonst bei den alten Altären im Norden findet, sich an grofse vollgeschnitzte Statuen gab und dafs man auch vor der gewifs nicht leichten Komposition grofser Flachreliefs nicht zurückschreckte. So findet sich dort, was sonst in Norddeutschland, abgesehen von den grofsen Kreuzigungsdarstellungen, so selten vorkommt, eine Reihe von Altären, deren Mittelschrein eine einzige grofse Gruppe oder auch eine einzige Relieftafel einnimmt. Der Altar zu Beeskow stellt im Hauptschrein die Anbetung der Könige dar, der zu Schlalach eine grofse Verkundigung Mariä, zu Schwiebus den Stammbaum Christi, zu Klein-Machnow in flachem Relief das hl. Abendmahl und im Antiquarium des Domes zu Brandenburg die in einem Reliefbilde zusammengefafsten Szenen auf Golgatha.

Für das starke Ueberwiegen der Skulptur über die Malerei zeugt auch der Umstand, dafs unter den erwähnten 74 Brandenburgischen Altären sich nur verschwindend wenige ganz gemalte befinden, nämlich blofs im Antiquarium des Brandenburger Domes, in Alt-Markgrafpieske, in Senftenberg und Tempelhof. Uebrigens verrathen die an den Aufsenseiten der geschnitzten Altarflügel angebrachten Gemälde vielfach tüchtige Meister, die für Formenschönheit wie für Farbenschmelz volles Verständnifs hatten.

In Brandenburg scheint man weit nachhaltiger und inniger an den alten Flügelaltären gehangen zu haben, als in vielen anderen Gegenden Deutschlands. Dies ergibt sich nicht blofs daraus, dafs noch bis tief in's XVI. Jahrhundert Flügelaltäre neu angefertigt wurden, wie der in Klinkow 1522, in Schwiebus 1559, in Tempelhof 1596, sondern dafs man auch sehr häufig in späterer Zeit, als eine ganz andere Kunstrichtung durchdrang, doch sich nicht entschliefsen konnte, ihr die alten, dem Volke so lieben Altäre zu opfern; man hielt sie pietätsvoll bei, ersetzte aber dann die inzwischen morsch gewordenen oder sonstwie abhanden gekommenen architektonischen Aufsätze durch solche in Renaissance- oder Barockformen, und fügte häufig, nachdem sich das Bedürfnifs, breitere und massenvoller wirkende Altäre zu haben, geltend gemacht hatte, zu beiden Seiten der mittelalterlichen Altarschreine im modernen Stil entworfene Verbreiterungen hinzu. Auf dem Flügelaltar zu Beeskow befindet sich ein aus dem Jahre 1585 stammender grofser, reichvergoldeter Aufsatz in den Formen der Spätrenaissance, auf dem zu Briest ein Aufsatz aus 1600, zu Dobistroh aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts, zu Dahla aus dem XVIII.

Noch kraftiger aber zeigt sich diese Anhänglichkeit an die alten Flugelaltäre in der Verwendung derselben für neuerrichtete, in ganz anderm Stil gehaltene Altaraufsätze. So sind in dem aus dem Jahre 1653 stammenden Altar der Peterskirche zu Brandenburg gemalte werthvolle Tafeln eines aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts herrührenden Altars eingelassen; die Mitte des Renaissance-Altars der Pfarrkirche zu Senftenberg wird von dem prächtigen Mitteltheil eines alten gothischen Flügelaltars mit den lebensgrofsen Statuen der Mutter Gottes in der Glorie und der beiden Apostelfursten eingenommen. In ähnlicher Weise haben sich unsern Aufzeichnungen zufolge Theile alter Altäre auf die neuen übertragen in Dahlen, Dobistroh, Drahnsdorf, Dedelow, Gruhno, Grunow, Leuthen, Prenzlau, Neu-Ruppin und Schultzendorf. Wir zweifeln aber nicht daran, dafs sich Aehnliches noch bei einer Reihe anderer Brandenburgischer Altare bei naherer Untersuchung derselben ergeben wird. Nach den leider oft unvollständigen Beschreibungen von Bergau glauben wir dies jetzt schon annehmen zu konnen von den Altären zu Fliet, Drossen, Kalau und Laubst.

Die Vorliebe für die mittelalterlichen Altäre und das Bestreben, sie dem kirchlichen Gebrauche zu erhalten, zeigt sich in zwei hervorragenden Kirchen Brandenburgs auf eine ganz absonderliche Weise: In Wilsnack nämlich und in Wittstock hat man auf den stehen gebliebenen alten Hochaltarschrein einen kleineren Flügelaltar, der als früherer Seitenaltar überflussig geworden, einfach mit seiner Predella aufgesetzt, so dafs jetzt dort 2 Flügelaltäre übereinander stehen. Der ursprüngliche Hochaltar der altehrwürdigen Wallfahrtskirche zu Wilsnack ragt unter den noch erhaltenen alten Altären

Digitized by Google

des Landes hervor durch sein Alter, Ende des XV. Jahrhunderts, und seinen edlen Stil. Seine Predella ist zur Aufbewahrung von Reliquien eingerichtet: In 5 Nischen mit zierlich durchbrochenem Schnitzwerk befanden sich früher eben so viele Heiligenbüsten, in denen Reliquien aufbewahrt wurden. Bergau hat nur noch die der hl. Jungfrau und des hl. Nikolaus darin gefunden, während Büsching in seiner „Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands" Leipzig 1819, S. 88, noch 5 Figuren darin sah. In der Mitte des Schreines steht die Statue der Gottesmutter; neben ihr beiderseits je 3 Heilige im Schrein und 3 auf den Flügeln. Nach Büsching hatte der Altar Doppelflügel, deren Gemälde auf Goldgrund aber unkenntlich geworden waren. Auf diesem Schrein steht nun die Predella des kleinern obern Flügelaltars; in ihr befinden sich 2 Prophetengestalten mit Spruchbändern, und im Schrein dieses Aufsatzaltares steht wieder in der Mitte eine Madonnenstatue zwischen Petrus und Paulus und andern Heiligen, während die Flügel mit je 6 Heiligenbildern geziert sind. Auf dem Hochaltar der Marienkirche zu Wittstock zeigt die auf der Altarmensa aufsitzende Predella in Malerei Christus, von den vier grofsen Kirchenvätern umgeben; eine in gleicher Weise ausgestattete Predella befindet sich im Welfenmuseum zu Hannover. Der ganze Mittelschrein des Haupt-Flügelaltars ist ausgefüllt durch eine grofsartige, überaus reich geschnitzte Darstellung der Krönung Mariä, während auf der Innenseite der Flügel in 2 Reihen übereinander die 12 Apostel dargestellt sind. Die zweite obere Predella zeigt das Gemälde der Geburt unseres göttlichen Heilandes, und im geschnitzten Mittelschrein die hl. Jungfrau zwischen den beiden hh. Johannes, die man in mittelalterlicher Zeit so überaus häufig zur gemeinsamen Verehrung gegenüber stellte.

Leider ist bisher unseres Wissens noch kein einziger Brandenburgischer Altar durch entsprechende Abbildung in weiteren Kreisen bekannt geworden. Um so mehr freut es uns, bei dieser Gelegenheit in der bildlichen Beilage einen der interessantesten unsern Lesern vor Augen stellen zu können. Es ist dies der einstige Hochaltar der altehrwürdigen Cisterzienser-Abteikirche von Lehnin; derselbe wurde 1723 in die Domkirche zu Brandenburg übertragen, deren schönste Zierde er noch heute bildet. Den Mittelschrein nehmen die 3 herrlich geschnitzten Statuen der Gottesmutter und der beiden Apostelfürsten ein. Die nicht weniger schön gemalten Flügel weisen innen auf der rechten Seite des Schreines die Bilder des hl. Benediktus und der hl. Magdalena, auf der linken Seite die des hl. Bernhardus und der hl. Ursula auf.

Die Pedrella diente einstens mit ihrer langen, mit Mafswerk überdachten offenen Nische zur Aufstellung von kostbaren Reliquiengefäfsen.

Der Altar wurde nach einer in demselben befindlichen Inschrift im Jahre 1518 unter dem Abte Valentinus angefertigt. — Die früher erwähnte, gerade in Brandenburg so häufig sich zeigende Pietät gegen die altehrwürdigen Altarwerke bewährte sich hier nicht blofs darin, dafs man zur würdigen Ausstattung des Brandenburger Doms zu einer Zeit, in der man sonst allenthalben bis zum Gewölbe hinaufreichende Altaraufsätze mit kolossalen Säulen und mit trompetenden Engeln nach modernstem damaligen Geschmacke liebte, ein altes Flügelaltarwerk neu aufstellte, sondern wohl noch mehr durch die leider so selten vorkommende Erhaltung des durch den nunmehrigen neuen Altar verdrängten alten. Derselbe ist ein interessantes Werk, aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts stammend, und hat als Hauptdarstellung die Krönung der seligsten Jungfrau durch Christus, an welche Gruppe sich rechts und links im Schrein je 7 und auf den Flügeln je 6 Heilige anreihen. Diesen alten Altar stellte man nun, wie unsere Abbildung zeigt, zu beiden Seiten des Lehniner Altars im Chor auf und fügte dann zu beiden Seiten des Hauptaltars die überlebensgrofsen Figuren der schmerzhaften Mutter und des hl. Johannes, die einstens neben dem grofsen Triumphkreuz ihre Stelle gehabt hatten, hinzu.

Das Festhalten an den alten Kunsttraditionen zeigt sich auch noch an der bis in späte Zeit hinein festgehaltenen Liebe zur Polychromirung der Holzarbeiten. So sind noch ganz in Gold und Farben dekorirt die Renaissance-Altäre zu Fürstenwalde 1576, Lieberose 1593 und Lindenberg 1670.

Gerade in Brandenburg finden wir auch, nebenbei bemerkt, Anzeichen, dafs noch sehr lange nach der mittelalterlichen Periode wenigstens das Aeufserliche der hl. Messe beibehalten worden ist. Kelche mit Patenen wurden für

Digitized by Google

dortige Kirchen noch gegen Ende des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts angefertigt und Meſsgewänder sogar noch im XVIII., wie z. B. in Alt-Doebern.

Wie reich an mittelalterlichen Kunstschätzen würden unsere Kirchen jetzt nicht sein, wenn man allenthalben in den Zeiten, in denen ein neuer Geschmack neuen Schmuck der Gotteshäuser begehrte, den alten, dadurch verdrängten Altären, Bildern und Statuen, nachdem sie Jahrhunderte hindurch zur Erbauung der Gläubigen gedient, wenigstens noch irgendwo ein Plätzchen in den Kirchen vergönnt hätte, statt sie unbarmherzig und unduldsam auf den Speicher zu verweisen oder hintereinander für wenige Thaler dem Meistbietenden zu verkaufen oder sie gar dem Küster als Brandholz zu überlassen.

Zum Schlusse können wir den dringenden Wunsch nicht unterdrücken, dafs doch den für die lokale Kunstgeschichte so überaus wichtigen mittelalterlichen Flügelaltären mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde, als bis jetzt leider der Fall gewesen ist. Sollte es denn so schwer sein, die uns noch erhaltenen hervorragendsten Schnitzereien und Gemälde einer Provinz in guten Nachbildungen zusammenzustellen und so der Kunstforschung zugänglich zu machen? Das National-Museum in Berlin birgt ungeheuere Schätze von Bildwerken aller Art; dort kann man aber ungleich leichter die italienische Malerei studiren, als die Kunst der alten Märkischen Malerschulen. Will man diese kennen lernen, so mufs man sich eben den alten Brandenburgischen Flügelaltären zuwenden. Auch das Märkische Museum in Berlin hat bisher keinen Ersatz hier geleistet; es hat wohl einige alte Flügelaltäre aufzuweisen, aber dieselben gehören durchschnittlich zu den geringeren Werken und sind meist verstümmelt, so dafs sie die Herrlichkeit und den Reichthum der alten Kunst dieser Gegenden durchaus nicht erkennen lassen.

Frankfurt. Münzenberger.

Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr.

Mit Abbildung.

Unter den Grabsteinen, welche sich besonders zahlreich in den Stifts- und Klosterkirchen erhalten haben, überwiegen weitaus solche Werke, die in ihrer steifen, handwerksmäfsigen Herstellung jedes weitergehenden Interesses entbehren. Verhältnifsmäfsig gering dagegen ist die Zahl jener Grabsteinplatten, welche ein künstlerisches Gepräge tragen.

Dies ist auch der Fall zu Werden a. d. Ruhr. Als die dortige Benediktiner-Abtei durch den Reichsdeputations-Hauptschlufs vom 25. Februar 1803 nach mehr denn 1000jährigem Bestande der Säkularisation verfiel, war Beda Savels der 69. Abt, mit dem die lange Reihe der Prälaten von Werden und Helmstedt schlofs. Von den Grabsteinen, welche dem Andenken dieser Würdenträger gewidmet waren, sind gegenwärtig noch 11 erhalten und in die Wände der Abteikirche eingelassen, aber nur ein einziger kann Anspruch auf Kunstwerth erheben. Derselbe ist in nebenstehender Abbildung zur Darstellung gebracht. Die zu einem Theil durch das anstofsende Chorgestühl verdeckte Inschrift hat folgenden Wortlaut: *Reverendissimo patri Antonio Grymolt omnis virtutis et pietatis sancto cultori ..... hujus monasterii Abbati secundo religiosissimo successor et fratres pii M. L.*[1], *Anno domini 1517: 13. mensis Junij.*

Anton Grimhold stammte aus der Grafschaft Lippe; er war der 53. Abt in Werden und Helmstedt und der zweite Abt nach der Klosterreformation.[2] Er regierte von 1484 bis

Obige Initiale aus dem Jahrg. I Sp. 175 besprochenen Psalterium. Mafsstab $^1/_4$ der natürlichen Gröfse.

[1]) Für die Abbreviatur *M. L.* gibt vielleicht einer der gelehrten Leser dieser Zeitschrift die richtige Lösung. Unter den verschiedenen möglichen Lesarten habe ich mich für eine bestimmte nicht entscheiden können.

Zugleich sei hier bemerkt, dafs in der Inschrift des Grabsteines von Doberan (I. Jahrg. Sp. 232) die beiden letzten Wortzeichen der linken Seite mit „pater et" aufgelöst werden müssen.

[2]) Die Reformation des Werdener Klosters wurde durch Adam Villicus (Meier), Abt zu Grofs-Martin in Köln und Generalpräsident der Bursfelder Union,

Digitized by Google

1517.[2] „St. Anton", so sagt Schanken, „glühete so heroisch hervor, daß er im Rufe der Heiligkeit verschied, nachdem er ein Jahr vorher den Erzherzog Wilhelm von Jülich getauft hatte. Die Altäre erlitt diesen Verlust am 13. Juni 1417. Sein Leichnam wurde im hohen Chore der Minoritenkirche begraben. Sein Grabstein wurde 1705, als die Kirche mit einem neuen Pflaster versehen wurde, gehoben und in die Wand der Almoskammer eingemauert, allwo er noch zu sehen ist."

Also im Jahre 1880: — so erzählt Meiser, „der Boden des Chores neu gelegt werden sollte, stießen die Maurer auf einige dort befindliche Grabgewölbe. Inmitten derselben, wo die Reste des Anton zu suchen zwei anderen lagen, fehlen die Steine rechts und links beim ersten Anrühren in Stücke, der des Altes Anton, obgleich über 350 Jahre alt, schien wie frisch eingesetzt. Ebenso unversehrt waren Körper und Gerüst. Der im Priestergewande angezogene linke Kollmer Anton Hagemann stieg zur Gruft hinab, segnete die leichte zerbrochene ein, nahm aber zum Andenken den Stab hervor, den er zerbrochelte und Mehrere mit einem Theile davon beschenkte. Der Vorfinder dieses erhielt die Krücke, welche er wieder verschenkte."[3]

Die Platte, welche ehemals dieses Grab bedeckte, hat eine Länge von 2,20 m auf eine Breite von 1,05 m, die Figur entspricht der Lebensgröße. Die Gesammtanordnung wie die Formgebung steht noch vollständig unter dem Einfluß der Spätgothik: eine Einwirkung der Renaissance macht sich daneben kaum bemerkbar. Die vier Schildhalter, welche durch Ausgürtung um der Füsse herumgehen und durch ihre vollerwogene Erfindung, die nicht nur wenig anschnellen und deutlich den Einfluß der Renaissance verraten, sondern auch energisch, ausgesprochen dem Charakter der Zeit. Ihre Verbindung wird etwas beeinflußt durch die in der Jahrtausall befindliche Anwendung zwischen Zeiten; nicht den beiden vorhergehenden Majuskeln bilden dieselben eine störende Unterbrechung in den sonst gleichmäßig dunklen Schriftbande. Die Ecken sind mit Schilden besetzt, deren Umrahmung aus der Durchkreuzung von Viereck und Vierpaß gebildet wird. Aus dem vertieften Mittelfeld tritt wirkungsvoll hervor die Figur des Abtes. Sie lastet den vollständigen Bischofsornat, dessen Einzelheiten sich durch eine Kunstfertigkeit

dieses Bildwerk geschaffen hat.

Die Figur des Abtes ist dargestellt ruhend, mit niedergeschlagenen Augen, gefaltenen Händen, den Hirtenstab im Arme. Das Haupt liegt auf dem Kissen in sanftem Faltenschlummer. Die Antlitz zeugt von einer Portraitähnlichkeit,[4] welche fast die Annahme nahe legen könnte, der Künstler habe bei der Ausarbeitung nach der Todtenmaske des Verstorbenen gearbeitet. Die Gewandung ungefähr in welchem unten Theil

[2] In der Zeit von 1474 bis 1478 durchgeführte. Jenen Grundsatz war der zweite Akt nach der Reformation.

[3] Im Jahre 1500 stehe er dem zum Aufbau geneigte Stadt Helmstedt aus dem Unterhaussermund der Abtei Werden und überzog sie als Mausoleum dem Herzog Wilhelm dem Jüngeren von Braunschweig. Im Jahre 1500 schuld er gegen Schadlichkeit dem Kaiser Maximilian 100 Goldgulden von. Schanken „Geschichte der Reichsabtei Werden", 1880, S. 51 ff.

[4] L. Meiser „Wanda, a Heimatkl", 1880, S. 87.

[5] Dieselbe wird auch bestätigt durch das in der Sakristei zu Werden befindliche Bildnis des Abtes Anton.

Digitized by Google

den Körper. Die Füfse stemmen sich gegen ein Wappenschild, welches ein künstlerisches Gegengewicht bildet gegen die Mitra, mit welcher das Haupt geschmückt ist. Diese zeigt ebenso wie die Mantelagraffe eine bis auf die Einzelheiten sich erstreckende minutiöse Ausführung; die schön gezeichnete Krücke des Abtsstabes ist daneben verhältnifsmäfsig einfach behandelt.

Wenn vielleicht auf den ersten Blick die Figur als zu breit und deshalb unproportionirt erscheinen möchte, so ist dabei im Auge zu behalten, dafs dieselbe liegend zur Darstellung gebracht ist. Eine Hauptschwierigkeit bei der Ausführung liegender Figuren bietet die Anordnung der Gewandung; bei einer stehenden Figur legt sich dieselbe in andere Falten als bei einer liegenden. Die romanische Kunst, welche die Figuren lebend darzustellen pflegte, bevorzugte in der Gewandung solche Linien, welche es unentschieden liefsen, ob die Figur stehend oder liegend gedacht war. In der gothischen Kunst verliefs man diesen Weg; die Figuren wurden, je nachdem die Grabsteine an der Wand oder auf dem Boden angebracht werden sollten, in ausgesprochener Weise als stehend oder liegend dargestellt. Während man denselben im letzteren Falle Anfangs noch einen Schein des Lebens in den geöffneten ruhig blickenden Augen liefs, wurden sie später vielfach auch in ganz natürlicher Weise als Todte gebildet.

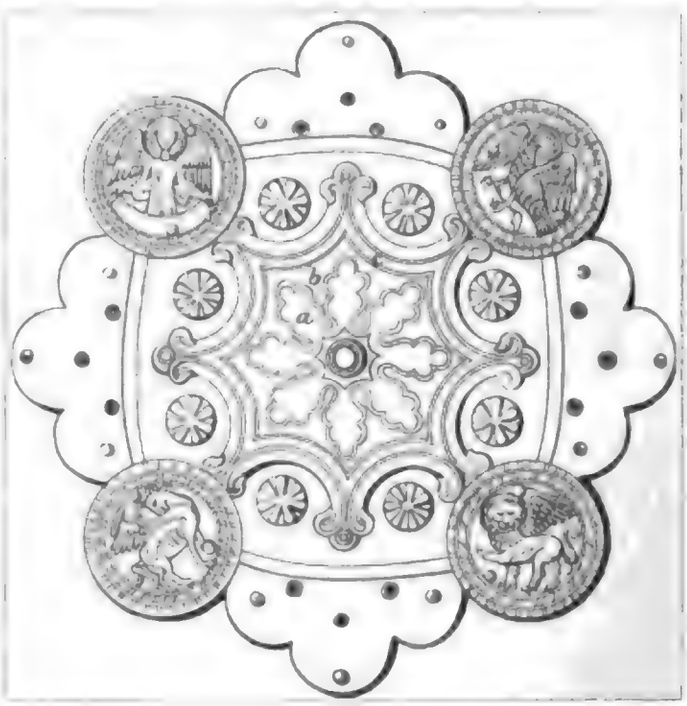
In dieser Art ist auch der Grabstein des Abtes Anton behandelt. Dadurch, dafs der Mantel, welcher die Figur umhüllt, sich um diese ausbreitet, wird die genaue Lage der Umrifslinien verdeckt; es genügt aber der Vergleich des Kopfes mit den übrigen Abmessungen des Körpers, um erkennen zu lassen, dafs sich auch in den wohl abgewogenen Verhältnissen der Figur der feine Sinn des Künstlers nicht verleugnet.

Münster. W. Effmann.

Romanische Metallrosette.

Mit Abbildung.

Dieselbe verziert die Rückseite des Evangelien-Kodex, der sich im Kunstgewerbe-Museum zu Köln befindet und in Bezug auf den reichen Schmuck seiner Vorderseite von Bock „Das heilige Köln“ eingehend beschrieben ist. Diese Rosette, welche einen Durchmesser von 12 *cm* hat, ist ganz aus Kupfer gebildet und vergoldet, der Mittelstern emaillirt. Die vier Dreipässe liegen flach auf. Die Evangelisten-Medaillons, die jene verbinden, sind gestanzt, in guter Zeichnung und vortrefflicher Prägung. Das Band, welches unter ihnen hergeht, bezeichnet die erste Erhöhung, die zweite der aufgenietete Stern, dessen acht Ausschnitte die aus dem Grunde gehobenen Rosettchen beleben. Bei dem Stern bezeichnen die Linienführungen die stehen gebliebenen Metallstege, die von ihnen eingeschlossenen Theile sind mit Grubenschmelz ausgefüllt, der hier in 3 Farben erscheint: in Türkisblau (welches hier an den Rändern weifslich ausläuft, für die acht Innenblätter *a*, in Mitteldunkelblau, welches dazu in den Zwickeln *b* den Hintergrund bildet, in Weifs, welches das diesen einschliefsende Streifchen *c* füllt.



— Die Wirkung dieser ohne Zweifel gegen Schlufs des XII. Jahrhunderts in Köln entstandenen Rosette, welche in dieser Ausbildung eine grofse Seltenheit ist, da die Rückseiten der Kodizes meistens unverziert blieben, ist eine so vorzügliche, dafs ihre einfache und leichte Nachahmung alle Empfehlung verdient.

Schnütgen.

Digitized by Google

Kleinere Beiträge.

Kanzel von Schmiedeeisen in der evangel. Pfarrkirche zu Ober-Diebach bei Bacharach am Rhein.

Mit Abbildungen.

Die Werke der mittelalterlichen Schmiedekunst werden immer seltener; eine Reihe derselben, die noch vor wenigen Jahren meist in verwahrlostem Zustande in den rheinischen Kirchen und Burgen an ihrer ursprünglichen Stelle zu sehen waren, ist in die Museen und Privatsammlungen gewandert, um sog. modern-gothischen Werken Platz zu machen. Das auf seine mittelalterlichen Schmieden mit Recht stolze Rheinland, in dem vor etwa 30 Jahren die Metallkünste einen so vielversprechenden Aufschwung nahmen, ist, einige wenige Werkstatten ausgenommen, in neuerer Zeit von anderen Landern weit überholt. In Frankfurt, Munchen, Wien und Berlin neben einigen andern Orten haben die Kunstschmiede heute ihren Wohnsitz genommen, und leisten Manches, was die Werke des Mittelalters in Schatten stellt, wenn auch im Allgemeinen immer noch die Renaissance- und Zopfarbeiten die Vorbilder abgeben müssen.

Aber es ist nicht etwa die Unfähigkeit unserer rheinischen Meister, was die Metallindustrie am Rhein zurückgebracht hat, nein, die Kunst und das sogen. Kunsthandwerk schlagen eben da ihre Hütten auf, wo sie Auftrage zu lohnenden Preisen finden und wo das Auge des Auftraggebers durch das viele Sehen guter Werke allmählich den Werth derselben schatzen lernt und Schlechtes von Gutem zu unterscheiden versteht.

Nicht blofs Sehen und Studiren macht den Meister, sondern vor Allem Uebung — und dazu gehören lohnende Aufträge. Möge daher die Veröffentlichung dieser Eisen-Kanzel weniger den Zweck haben, zu zeigen, wie man ein solches Mobel wohl machen könne, als den Anstofs geben, einmal in ähnlicher Art ein solches von einem strebsamen Meister herstellen zu lassen. Leider ist der Deckel des Werkes, der auch von Schmiedeeisen gewesen sein soll, verloren gegangen; doch wird es nicht schwer sein, einen solchen dazu zu entwerfen; wie es denn ebenfalls ein Leichtes sein durfte, dem Ganzen eine reichere Ausbildung zu verleihen. Das Eigenthümliche dieses Werkes ist vor Allem in der Gestaltung des Unterbaues zu suchen, eine jener naiven Lösungen, auf welche der in der modernen Schule erzogene Künstler schwerlich verfallen würde, eine Lösung, wie sie eben nur der in der Werkstatt grofs gewordene Mann erfinden kann. Dieser Untersatz besteht aus vier einfach mit Mafswerk und Lilienendigungen verzierten Bogenstutzen derart, dafs das Ganze an die Form eines Kelchunterbaues erinnert; vielleicht hat die gewöhnliche Form der Mefskelche den Meister auf die Idee gebracht, sie einmal bei einem Kirchengeräthe in Eisen wiederzugeben. Die sogenannte Butte ist durch einfaches Stabwerk mit verbindenden Mafswerkbögen hergestellt. Die Ecken bilden stärkere, strebepfeilerartige Pfosten mit vorgelegtem, aus Flacheisen gedrehtem Stabe. Sonderbar ist, dafs die aus Flacheisen hergestellten Mafswerkbänder gegen die scharfe Kante der senkrechten Stäbe anstofsen; dafs dieses über die erlaubte Naivität hinaus geht, wollen wir neben allem Lob doch hier als Tadel notiren, und wolle der etwa diese Kanzel kopirende Meister davon Kenntnifs nehmen. Selbstverständlich mufs der letztere sich gutes Schmiedeeisen verschaffen, was aus dem Siegerland und dem Ahrthale zu beziehen ist. Die innere Seite der Bütte war mit gesticktem Stoffe behangen, der vor noch nicht langer Zeit verschwunden sein soll.

Die Kirche in Ober-Diebach ist ein seltenes Beispiel einer oberrheinischen Hallenkirche aus dem XV. Jahrhundert, ähnlich der alten Stiftskirche in St. Goar, leider in sehr verwahrlostem Zustande und durch einen abscheulichen modernen Thurm verunstaltet; sie besitzt noch schöne Chorgestühle, Emporen aus dem Uebergang zur Renaissance, eine Reihe herrlicher Grabsteine, Reste von Malereien und allerlei schönem Ornamentwerk. Vielleicht unterstützt die Provinz gelegentlich die mittellose Gemeinde bei einer nothdürftigen Restauration des Baues

Digitized by Google

und seiner Mobilarschätze; unsere alten Kirchen, Burgen und Rathhäuser sind ja in der That für den unbemittelten Handwerker und Künstler, der kein Geld hat in Trier, Bonn, Düsseldorf u. Köln Studien zu machen, die Kunst- und Gewerbemuseen, welche ihm die nöthige geistige Nahrung geben und gleichzeitig oft auch — Aufträge.

Köln. H. Wiethase.

Technische Bemerkungen über Wandmalerei.

Bei dem allgemeinen Interesse für Wandmalerei in den Kirchen mufs man sehr oft die Frage hören: Wird die Malerei sich auch halten? Um diese Frage beantworten zu können, ist allererst nöthig, nach dem Grunde sich umzusehen, auf dem gemalt werden soll, und in diesem Punkte mufs man leider meistens eine Sorglosigkeit bemerken, welche nur zu leicht die Ursache für spätere Zerstörung wird. Der aus Mörtel hergestellte Wandverputz bildet in den meisten Fällen die Unterlage der Malerei, und wie vortrefflich dieser sein kann, zeigen die alten Malereien der heidnischen Zeit. Die Schriftsteller der Alten sprechen von dem künstlich hergestellten Verputz und die bemalten Mauerreste in Rom oder Pompeji etc. zeigen die Resultate dieser Bemühungen. Eine 6 bis 8 *cm* starke Schicht ist in verschiedenen Lagen, bis zu sieben, nacheinander aufgetragen; vom sehr groben Kiesel angefangen, in kräftigem Anwurf, folgen dieselben immer feiner werdend aufeinander, bis die letzte, aus Marmorstaub und Kalk in 1—2 *mm* Stärke bestehend, eine feine und gerade Fläche bildet, welche *al fresco* ihre Grundfarbe erhalten hat. Diese glatte und durchaus lothrechte Fläche bietet dem Staub keine Gelegenheit zu Ablagerungen.

Wie mangelhaft sieht es in Betreff der Herstellung des Mörtelverputzes heutzutage oft aus! Statt reinen Kiessandes wird meistens ein gelber Sand verwendet, der ganz mit Ocker und Lehm durchsetzt ist, bei dem der Putzzusatz nie zu der ihm sonst innewohnenden Bindung erhärtet. Wer keinen Rheinkies haben kann, sollte sich solch gelben Sand gründlich waschen, dann gut trocknen, bevor derselbe zum Mörtel angemengt wird. Die Probe, ob der Sand gut gewaschen und rein, ist einfach zu machen; eine Hand voll Sand in ein Glas Wasser geschüttelt und gut umgerührt, färbt bei Lehmgehalt das Wasser gelb und macht es unklar, reiner Sand sinkt nach dem Umrühren schnell zu Boden und das Wasser ist klar wie zuvor.

Dem Sand sieht man es leicht an, wenn er solch fremde Bestandtheile mitführt; das ist bei dem Wasser leider nicht der Fall, welches in grofsen Mengen der Mauer zugeführt wird durch Netzen der Steine und beim Vermengen von Sand und Kalk zum Verputz. Gerade das Wasser ist es, welches durch seinen Gehalt an kohlensaurem oder salpetersaurem Natron oder Kali und schwefelsaurem Magnesia der Mauer jenen Erzfeind der Malerei einimpft, dessen Zerstörungen, einmal vorhanden, unaufhaltsam sind. Die beim Mauern als auch beim Verputzen der Mauer zugeführte Masse Wasser verdunstet, läfst aber diese Salze zurück. Dieselben äufsern sich alsbald durch eine Häufung weifser Kristalle auf der Oberfläche der Wand, die oft mehrere Centimeter lang sich ablagern, um bei feuchter Luft wieder zu schmelzen und von der Mauer wieder aufgesogen zu werden.

Die meisten Farbenschichten werden durch dieses Ausblühen, welches wiederkehrt, so lange Salze in der Mauer sind, von der Mauer abgelöst oder doch so verunstaltet, dafs alle Schönheit und jedes saubere Aussehen dahin ist. Nach längerer Zeit löst sich auch die Bindekraft des Mörtels, und Verputz wie Malerei fällt ab. Was ist hiergegen zu thun? Man soll nur fliefsendes oder Regenwasser gebrauchen, Wasser, wovon man überzeugt ist, dafs jene Salze nicht darin sind.

Es ist ja zuweilen ein wenig unbequem, solches zu beschaffen, und oft hört man deshalb, der Salpeter säfse in den Steinen, was zuweilen der Fall sein kann; derselbe verlöre sich in ein paar Jahren, und was der Gründe noch mehr sind, um tadelnswerthe Sorglosigkeit mit einem Mäntelchen der Entschuldigung zu behängen; wer aber die Verwüstungen an bedeutenden Kunstwerken der Wandmalerei, ja wer nur gesehen, wie ein einfacher Anstrich in wenigen Wochen verdorben sein kann durch diesen zerstörenden Einfluſs der ausblühenden Salze, der wird die Mühe nicht zu grofs finden, und die Kosten klein gegen jene, welche ein Bekämpfen dieses einmal eingenisteten Erzfeindes aller Malerei mit sich bringen.

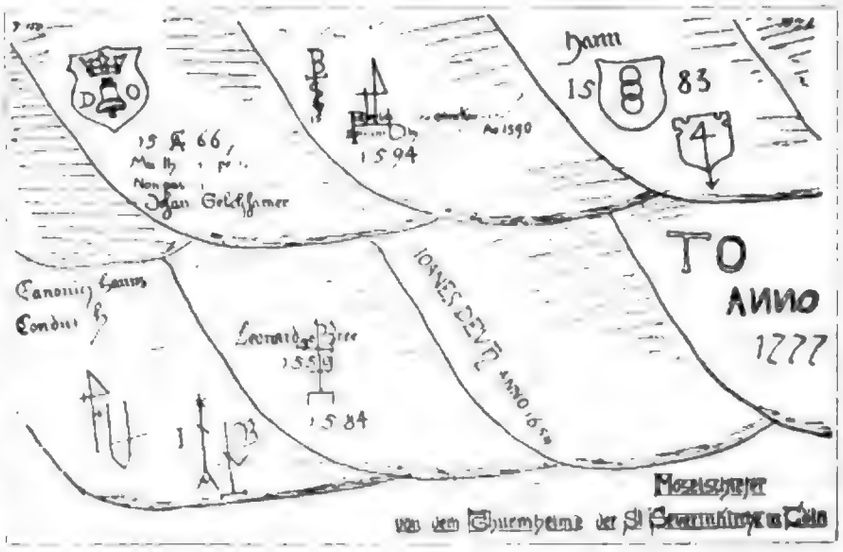
Kevelaer. Friedr. Stummel.

Digitized by Google

Schiefer-Inschriften.

Mit Abbildung.

Gelegentlich ubergab mir Herr Architekt Wilhelm Erben in Koln verschiedene mit Inschriften versehene Schiefer, welche er bei dem Abbruch des Helmes auf der hiesigen St. Severinskirche vor einigen Jahren gesammelt hatte, u. folgt eine Abbildung einiger derselben hierneben. Die Art des Eingrabens ist viel schlechter wie bei den Schiefern von St. Goar (vergl. I. Jahrg. XII. Heft., auch sind die meisten Worte verstummelt, doch geben auch diese Beispiele den Beweis für die Zeitdauer der Dachschiefer, wie sie wohl anregen durften, dieser Art Inschriften die fernere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Auch bei Abbruch des Domkrahnen sollen Schiefer gefunden sein, welche mit Inschriften bedeckt waren; es ist uns aber nicht bekannt, ob dieselben gesammelt worden sind. Vielleicht sind wir in der Lage, darüber spater zu berichten.



Wiethase.

Zur Baudatirung der Wiesenkirche in Soest.

C ter X mille et tribus lque dies tenet ille
Hujus quo primum struxit loculi capud ymum
Ne deus condempnes hunc Schendeler arte Johannes,

so lautet die Inschrift, welche im Chore der Wiesenkirche zu Soest angebracht ist und Kunde gibt über die Entstehung dieses Baues. Die Angabe der Jahreszahl erscheint Otte so dunkel, dafs er es für fraglich hält, ob das Jahr 1313 oder 14 oder 31 oder 43 herauszulesen ist.[1]) An anderer Stelle entscheidet er sich indefs thatsächlich für 1313.[2]) Er stimmt darin überein mit Lübke[3]), weicht aber ab von Memminger[4]), welcher sich für 1314 ausspricht. Wie sich auf ungezwungene Weise die Zahl 1331 oder 43 ergeben soll, ist nicht wohl ersichtlich; es kann auch nicht einmal fraglich bleiben, ob 1313 oder 1314 gemeint ist, die Verbindung von *que* mit *I* spricht zu deutlich für 1314.

„Der Bau wurde", wie Otte weiter bemerkt, „bis 1369 fortgeführt, dann unterbrochen und erst im XV. Jahrhundert wieder aufgenommen, der Thurmbau 1429 begonnen."[5]) Dasselbe Jahr gibt Lübke.[6]) Auch in diesem, auf den Wiederbeginn der Arbeiten sich beziehenden Datum weicht Memminger ab. „Im Jahre 1422", so sagt er, „wurde der Grundstein zu dem nördlichen Thurme gelegt und mit ihm zugleich ist das nördliche Portal aufgeführt." Beide Angaben finden eine urkundliche Richtigstellung in folgender Bemerkung des Soester Stadtbuches[7]): *1421 in die Sixti pape do wart dey erste sten an dem lesten fundamente tor weste in unser leyven vrowen kerken gheleget, dat was in der westen dore.* Der Ausbruch der bekannten Soester Fehde wirkte aber hemmend auf den Fortgang des Baues ein; derselbe kam wiederum zum Stillstand und erst in unserem Jahrhundert wurde er auf Befehl des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. wieder aufgenommen. Im Jahre 1882 war er vollendet.

[1]) Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchaologie". 5. Aufl., 1. Band, 1883. S. 414.

[2]) Otte-Wernicke a. a. O. II. Band, 1884. S. 436.

[3]) Lubke „Geschichte der Architektur". 6. Aufl., II. Band, 1886. S. 155.

[4]) Memminger „Die Wiesenkirche zu Soest". Christliches Kunstblatt, 1880. Nr. 7.

[5]) Otte-Wernicke a. a. O. II. Band, S. 431.

[6]) Lübke „Die mittelalt. Kunst in Westfalen". 1853. S. 263.

[7]) Manuskript im Soester Stadt-Archiv. Auf diese Notiz machte mich mein Freund Jostes aufmerksam.

Effmann.

Nachrichten.

Die Bronzethüren des Kölner Domes

werden bekanntlich durch Professor Hugo Schneider in Kassel (West- und Südportal) und durch Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht (Nordportal) ausgeführt. Die beiden Flügel der Dreikönigen-Pforte (nördliches Portal der Westseite) gehen bereits ihrer Vollendung entgegen. Im Grofsen und Ganzen liegt ihnen der für die Konkurrenz angefertigte Entwurf zu Grunde, der auf ornamentale Ausstattung sich beschränken sollte. Das äufserst glücklich erfundene Band mit den drei Kronen und der sie begleitenden Inschrift scheidet den Flügel in den unteren rein ornamentalen, defswegen nur mit phantastischen Figuren ausgestatteten Theil und in die oberen Füllungen, von denen die grofsere Löwenkopf und Krücke, die kleineren acht Thierfigurationen aufnehmen werden als ebenso viele christliche Sinnbilder. Der feststehende Obertheil soll auf Mafswerkgrund Wappenschilde tragen und zwar das alte und neue Stiftswappen, das preufsische und deutsche Wappen.

Die vier Flügel des westlichen Hauptportales, welches dem Leben des Heilandes resp. seiner heiligen Mutter geweiht ist, sollen auf einem entsprechenden Bande zwischen zwei Inschriftfriesen die Monogramme von Jesus, Maria und Joseph zeigen, darunter wiederum rein ornamentale Gestaltungen, wie sie für den Sockel der Thüre und die dafür angemessenste teppichartige Behandlung allein sich empfehlen. Ueber den Löwenkopfen werden die 32 quadratischen Felder der vier Flügel ebenso viele Engel-Brustbilder mit Spruchbändern aufnehmen, für welche acht verschiedene Modelle angefertigt sind. Die Haltung der einzelnen Engel und ihrer Bänder wird hier die Mannigfaltigkeit herbeiführen, welche durch die verschiedenen Inschriften inhaltlich noch gesteigert wird; denn die 16 Medaillons der beiden nördlichen Flügel des Hauptportals werden die Worte des apostolischen Glaubensbekenntnisses in abgekürzter Form zur Anschauung bringen, die 16 Medaillons der beiden anderen Flügel die acht Seligkeiten, die göttlichen Tugenden und die Kardinaltugenden in knappster inschriftlicher Fassung. So werden an der Stelle, an welcher, auf der Thüre, durch die man in's Heiligthum eintritt, die Hauptgrundsätze der christlichen Glaubens- und Sittenlehre, in Erz eingegraben, zum beredtesten Ausdrucke gelangen.

Für das dritte (südliche) Portal der Westseite, welches dem heil. Petrus geweiht ist (und in dem Giebelfelde Darstellungen aus seinem Leben in vorzüglichen dem Anfange des XV. Jahrh. entstammenden Reliefs zeigt), sollen die beiden Thürflügel in ihrer Ausstattungsart derjenigen der Dreikönigen-Pforte sich anschliefsen, natürlich mit den Modifikationen, die hier der Patron erfordert. Zwei gekreuzte Schlüssel auf einem Wappenschildchen soll zwischen bezüglichen Inschriftstreifen das Band verzieren, welches auch hier das Leitmotiv bildet.

Da hölzerne Planken den Kern der Thüren bilden sollen, so müssen die einzelnen Reliefs durch das sie umgebende Bronzerahmenwerk gehalten werden, welches durch Schrauben zu befestigen ist. Die Köpfe dieser Schrauben auf der Vorderseite, wie ihre Vermutterungen auf der Rückseite werden zugleich als Verzierungsmittel dankbare Verwendung finden. Zu ihnen werden auf der Innenseite, für welche eine Holzstreben-Konstruktion vorgesehen ist, aufserdem noch eiserne Bänder und Beschläge zur Verwendung kommen müssen.

Von den so ausgeführten Thüren darf man eine ruhige monumentale Wirkung erhoffen, zugleich einen ernsten, erbaulichen Eindruck. Der goldige Ton der Bronze wird die Feierlichkeit des Effektes noch erhöhen und diese wird auch dann nicht aufhören, wenn jener längst sich zurückgezogen haben wird vor der Patina, die den Reiz der alten Bronzen bildet. S.

Denkmäler-Statistik der Rheinprovinz.

Auch die Rheinprovinz wird endlich ihre Denkmäler-Statistik erhalten. Die „Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde" hat sie schon seit längerer Zeit vorbereitet und die bezüglichen Arbeiten einem besonderen Ausschusse des Vorstandes übertragen, den Herren Professor Dr. Dove, Professor Dr. Lamprecht, Geheimrath Dr. Loersch (Vorsitzender), Geheimrath Dr. Niessen. Diese haben sich durch die Herren Professor Dr. Justi, Appellationsgerichtsrath a. D. Dr. Reichensperger, Domkapitular Schnütgen, Dr. Thode, Baumeister Wiethase ergänzt und letzterer hat die Leitung des umfassenden Werkes übernommen. Die Grundsätze für die Anlage und Durchführung desselben sind von einigen Mitgliedern ausgearbeitet, von der Kommission festgestellt, von dem Provinziallandtag und dem Provinzialausschufs genehmigt worden. Zu der schon in früheren Jahren überwiesenen Summe ist bereits eine weitere Beisteuer beschlossen. Die Bearbeitung wird nach Kreisen erfolgen. Inzwischen sind Schemata bezw. Fragebogen angefertigt, verschiedene Mitarbeiter bereits gewonnen, andere in Aussicht genommen worden. Da deren Zahl sich hoffentlich noch vermehren und dem bedeutsamen und dringlichen Unternehmen gewifs von allen Seiten, namentlich von dem zur Mitwirkung besonders berufenen hochwürdigen Klerus, lebhafte Unterstützung zu Theil werden wird, so ist ein wackeres Fortschreiten desselben zu erwarten. Baumeister Wiethase, der die Denkmäler der Rheinprovinz wie kaum ein Anderer kennt und mit wissenschaftlichen wie technischen Hülfskräften in Verbindung steht, wird zunächst mit seiner eigentlichsten Domäne, dem in dieser Hinsicht so fruchtbaren und verhältnifsmäfsig noch wenig durchforschten Niederrhein beginnen und als die erste Frucht seiner Thätigkeit, zugleich als Vorbild für die Behandlung der anderen Kreise, wird der Kreis Kempen erscheinen. Die Kreise Geilenkirchen und Heinsberg, zu deren kunstgeschichtlicher Beschreibung Baumeister von Fisenne schon so manche schätzenswerthe Beiträge geliefert hat, werden, von diesem bearbeitet, voraussichtlich sogleich nachfolgen. Professor Ewerbeck hat die Vorarbeiten für den Stadtkreis Aachen bereits begonnen. S.

Digitized by Google

Bücherschau.

Preufsen zur Zeit der Landmeister. Beiträge zur Baukunst des deutschen Ritterordens, von C. Steinbrecht, Regierungsbaumeister. Mit 40 Tafeln und zahlreichen in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin, Verlag von Julius Springer. 1888.

Kunsthandbücher enthalten verhältnifsmäfsig Weniges über die mittelalterliche Baukunst im Osten unseres Vaterlandes. Und doch findet sich in jenen entlegenen Gegenden noch eine Menge sehr beachtenswerther und künstlerisch vollendeter Werke der Vergangenheit, deren Erforschung und Veröffentlichung um so mehr zu wünschen ist, als sich unter ihnen neben kirchlichen auch eine grofse Anzahl weltlicher Bauten frühgothischen Stiles befindet, an welchen bekanntlich nicht gerade Ueberflufs herrscht. Unter diesen nehmen die Schöpfungen des deutschen Ritterordens, dessen Landmeister sich um das Jahr 1230 in Preufsen ansiedelten, die hervorragendste Stelle ein.

Mit dankenswerther Unterstützung des Herrn Kultusministers von Gofsler hat der jetzige Königliche Landbauinspektor Steinbrecht zu Marienburg i. Westpr. eingehende Untersuchungen auf dem Gebiet der Baukunst des deutschen Ritterordens angestellt. Ihre (22) Wohnsitze, welche zumeist in Trümmern liegen, hat er aufgesucht, erforscht, gemessen, gezeichnet, und das Ergebnifs seiner vieljährigen emsigen Arbeit in einem stattlichen Bande niedergelegt, dessen reichen Inhalts sich nicht allein die Baukünstler, sondern auch die Geschichtsforscher und Alterthumsfreunde nur aufrichtig freuen können.

Was dem Leser geboten wird, besteht nicht etwa in einer lediglich fachwissenschaftlichen, auf Messungen und Zeichnungen beruhenden Abhandlung über Zweck, Bauart, Anlage und Ausstattung der einzelnen Ordensbauten, sondern auch in einer an der Hand der Baubeschreibung entworfenen Schilderung des bewegten Lebens und Wirkens der Ritter zu Kriegs- und Friedenszeiten innerhalb ihrer Burgen.

Die geschickte Wahl der Baustelle, die Anlage der Vorburg, Gräben, Mauern, Thürme, Wehrgänge und Thore gewähren Einblick in die Art der Vertheidigung, und bekunden die Umsicht, mit welcher bei Errichtung eines festen Platzes verfahren wurde im Hinblick auf lange und hartnäckige Kämpfe, die gegen rohe Kriegesschaaren unablässig zu bestehen waren. Und anderseits weisen Vorrathsräume, Keller, Stallungen, Gebieterwohnung, Schlafsaal, Konventsremter, Kapitelsaal und Kapelle darauf hin, dafs das Ritterschlofs nicht nur kriegerischen, sondern auch wirthschaftlichen, geselligen u. gottesdienstlichen Zwecken zu dienen hatte.

Die Anordnung der einzelnen Baulichkeiten in regelmäfsigem Viereck um einen mittleren Hof ist bei allen Schlofsanlagen feststehend, mit Ausnahme derjenigen zu Balga, welche ein unregelmäfsiges Vieleck zum Grundrisse hat. Remter, Kapitelsaal und Kapelle, als die vornehmsten Räume des Hauses, sind architektonisch stets ausgezeichnet durch reichere Deckenbildung, gesteigerte, jedoch wohl abgewogene Hohenverhältnisse, sowie durch Feinheit der Gliederungen und Verzierungen. Mit letzteren sind namentlich die Kapellen ausgestattet, welche aufserdem noch in sofern Beachtung verdienen, als deren Altarraum nicht vielseitig, sondern grade abgeschlossen ist. Ausnahme bildet dagegen die Schlofskapelle zu Reden, welche die gewifs seltene Gestaltung eines Chors nach zwei Seiten des Zehnecks und überdies eine eigenthümliche, durch die Höhenlage des Wehrganges bedingte Ausbildung des oberen Fenstermafswerkes aufweist. Die an der Evangelienseite einzelner Kapellen gelegenen sehr kleinen Räume, welche vom Kreuzgange aus zugänglich sind, und nur ein kleines nach dem Altar hin gerichtetes Schauloch besitzen, werden als Büfserzellen gedeutet. Das Aeufsere der Gebäude zeichnet sich durch edle Verhältnisse, eigenartige Umrifslinien sowie durch ein in Farbe und Bearbeitung gleich vorzügliches Ziegelmaterial aus.

Ein weiteres Eingehen auf die Einzelheiten der Abhandlungen, zu welchen auch eine übersichtliche in knapper Form gehaltene Darstellung der wichtigsten Ereignisse der Deutschordensgeschichte vor und nach der Eroberung Preufsens gehört, gestattet der enge Rahmen einer Berichterstattung nicht. Es sei nur noch erwähnt, dafs der gröfste Theil der dem Werke beigegebenen Abbildungen aus Lichtdrucken nach den Aufnahmezeichnungen des Verfassers besteht, welche Zeugnifs ablegen von dessen Befähigung, gröfsere Gebäudegruppen nach der Natur treffend zu skizziren, sowie von der peinlichen Genauigkeit, mit welcher er die Bauten nicht nur im Grofsen sondern auch in ihren architektonischen Gliederungen bis zum Einzelnen aufgemessen und wiedergegeben hat. Diese Aufnahmen bilden für den Fachmann eine Fundgrube von mustergültigen Vorbildern aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Baukunst, von welcher der Verfasser sagt: „Wir sind gewohnt, die Deutschordenskirche St. Elisabeth zu Marburg (1237 bis 1280) als reinste Schönheit zu verehren: — Demselben Geist, derselben Kunst entstammen die Ordensbauten der Landmeisterzeit in Preufsen."

Mit diesem Ausspruch schliefst Steinbrechts Werk. Wer sich dessen Studium hingegeben hat, wird dem nicht nur voll zustimmen, sondern auch überzeugt sein, dafs nach solch eingehenden Forschungen über die Bauten des deutschen Ritterordens, das Werk der Wiederherstellung seines hochberühmten Hochmeisterschlosses zu Marienburg i. Westpr., welches der Verfasser seit geraumer Zeit leitet, in bester Hand liegt.

Hildesheim. F. C. Heimann.

F. v. Reber u. Ad. Bayersdorfer: „Klassischer Bilderschatz". München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedr. Bruckmann).

Das Unternehmen der rührigen Bruckmann'schen Verlagsanstalt, eine „Sammlung sämmtlicher Meisterwerke der bildenden Kunst aller Zeiten und aller Kulturvölker" in möglichst billigen aber treuen Reproduktionen herzustellen, hat sich bereits jetzt, nachdem die ersten acht Lieferungen erschienen sind, eines solchen Erfolges zu erfreuen, dafs es fast überflüssig erscheinen könnte, noch besonders auf diese Publikation aufmerksam zu machen. Schon die Namen der beiden Herren, denen die Leitung anvertraut ist, bürgen für eine zu gleicher Zeit vielseitige, von den weitesten Gesichtspunkten ausgehende und einheitliche, auf ein scharfes Erfassen des Begriffes „Meisterwerk"

Digitized by Google

gestützte Ausführung des weiten Programmes. Das Werthvolle dieses Bilderschatzes nun besteht vor Allem darin, dafs es sich um Reproduktionen handelt, die auf Grund von photographischen Aufnahmen angefertigt werden, also um eine unverfälschte Wiedergabe der Originale — das Erstaunliche aber darin, dafs diese Reproduktionen zu einem nie gehört billigen Preise hergestellt werden. Alle 14 Tage erscheint eine Lieferung, bestehend aus sechs Blättern im Preise von 50 Pfgn.; für das einzelne Blatt also kommen nicht einmal 10 Pfg. in Rechnung. Das bezeichnet in der That eine höchst dankenswerthe Nutzbarmachung einer noch jungen Erfindung auf dem Gebiete der graphischen Reproduktion: vermögen die Abbildungen für sich selbst auch nicht Anspruch auf künstlerischen Werth zu erheben, so erfüllen sie ihren Zweck, dem Beschauer eine deutliche, direkte Anschauung von den Originalen zu geben, als bescheidene aber gewissenhafte Dolmetscher in höchst befriedigender Weise. Sie sind ein willkommener Ersatz der verhältnifsmäfsig ungleich kostspieligeren und häufig schwer zu erlangenden Photographien, und ermöglichen es Jedem, selbst dem Unbemittelten, sich eine umfassende Kenntnifs der grofsen Kunstwerke und Meister aller Zeiten zu verschaffen und an dem Abglanz wenigstens dieser idealen Welt sich zu erfreuen.

Schon die bisher erhaltenen Lieferungen enthalten ein reiches und mannichfaltiges Material. Sie bringen uns Bilder aus den verschiedensten Sammlungen (München, Stockholm, Madrid, Petersburg, Berlin, Florenz, Karlsruhe, Basel, Darmstadt) und Kirchen, sowie von den verschiedensten Meistern, von welch' letzteren ich, um einen ungefähren Begriff zu geben, folgende nenne: Giotto, Fra Giovanni, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Lorenzo di Credi, Francia Perugino, Raphael, Michel-Angelo, Palma vecchio, Tizian, — Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Holbein, Dürer, Cranach, — Rubens, van Dyck, Mierevelt, Cornelis de Vos, Teniers, Rembrandt, Franz Hals, — Philippe de Champaigne, Boucher, Greuze, — Murillo, Cerego.

Schliefslich sei darauf hingewiesen, dafs man auf Jahres-Serien von je 24 Heften subskribiert. Einzelne Hefte und Blätter werden, der Ankündigung nach, nicht abgegeben. Die Publikation sei auf das Wärmste empfohlen. Thode.

K. Streit „Tylmann Riemenschneider". Leben und Kunstwerke des fränk. Bildschnitzers. Berlin, Verlag von Wasmuth. 1888. Preis: 100 Mark.

Auf 98 Tafeln werden durch die begeisterungsvolle Hingabe dieses eifrigen Kunstfreundes 66 wirkliche oder angebliche Werke des Würzburger Meisters ganz oder theilweise wiedergegeben und so ein reiches Material dargeboten, das jeder Kunstforscher dankbarst begrüfsen wird. Auch sind diese Photographien recht gelungen, wenn von drei vor mir liegenden Abbildungen ein Schlufs auf alle berechtigt ist.

Doch dem Texte kann ich nicht das gleiche Lob ertheilen. Es mangelt ihm zunächst Gleichmäfsigkeit und Einheit. So nehmen den vierten Theil der 27 Seiten die bekannten Vorgänge des „Bauernkrieges" ein, in welchem der kurzsichtige Rat Dill nur eine untergeordnete Rolle spielte. Bedenklicher wurde gefehlt gegen die einheitliche Darstellung. Lübke, der die Vorrede schrieb, sagt von den „Tafeln", dafs in ihnen „alles enthalten ist, was irgend darauf Anspruch machen kann, von dem Meister selbst oder seiner zahlreichen Schule herzurühren". Allein auf der einen Seite 25 steht dreimal das Gegentheil: „Es würde zu weit führen, all' diese Figuren (Apostel) hier bildlich darzustellen" . . . (Adam und Eva), „welche wir gerne hätten aufnehmen lassen" . . . „Wir hätten dasselbe (Kruzifix) gerne hier aufgenommen", und im Schlufsworte (S. 26) folgt ein ganzes Verzeichnifs von echten und unechten „Riemenschneider", die nicht abgebildet wurden. Während auf Seite 2 berichtet wird, dafs R. im Dezember 1483 als Geselle in Würzburg aufgenommen wird, läfst man in den Jahren 1481 u. 82 an den Würzburger Meister Gelder auszahlen (S. 23). Obgleich Streit nur den Blutaltar als Werk R.'s (S. 23 unten) annimmt, bringt er nach Apotheker Weifsbecker, welcher die unvollkommenen Excerpte machte und dieselben amtlich (sic!) beglaubigen liefs[1]), Ausgaben für den „frawen altar", d. h. Marienaltar und „an sant anna taffeln", d. h. für den Annaaltar (vergl. Weber „Dill Riemenschneider", 2. Aufl., S. 47 ff. und S. 76, 77). Befremdend ist hier die Behauptung: „In den bisherigen Schriften hat man sich immer nur in Vermuthungen ob des Meisters dieses Blutaltars ergangen." Denn bereits 1884 habe ich in meiner Schrift urkundlich die Urheberschaft R.'s nachgewiesen, und zahlreiche literarische Gaben („Archiv des histor. Vereins von Unterfranken"; Detzel „Kunstreise in Franken", Würzburg 1885; Schiller „Stimmen über die Kunstwerke Rothenburgs", Würzburg 1885, etc.) haben davon Nachricht gebracht.

Bei der Beschränktheit des Raumes mufs ich mich kurz fassen. Ungerügt darf aber nicht bleiben der durch Becker veranlafste falsche Todestag (S. 11). Riemenschneider starb am Abend Kihani, d. h. am Vorabend (vergl. Grotefend „Handbuch der histor. Chronologie", S. 36), also am 7. Juli. Auch kam er nicht erst 1513 in den obern Rath, sondern schon am 13. November 1509 (Weber S. 67).

Von den Werken gehören nicht Riemenschneider: das „Grabmal des hl. Simpertus (vergl. Weber S. 53 f.), die Denkmäler im Dome zu Mainz" (Weber S. VI), die „Holzbildnisse", die ehemals Jul. Schwarz besessen (Weber S. 67) und die jetzt in der Wolfgangskirche zu Ellwangen sich befinden, die „Arbeiten zu Mergentheim", das „Kruzifix zu Marktbibart" (spätere Zeit!) und andere. Ebenso mufs ich das schöne Grabmal des Trithemius, das bis jetzt allgemein als Werk R.'s angesehen wurde, dem Künstler aberkennen; wie Gropp, Collectio, tom. I. pag. 289, berichtet liefs diesen „Lapis sepulchralis" erst der Weihbischof Georg Flach errichten, der von 1548 - 64 „Administrator" des verfallenen Schottenklosters war; der Stein ist also erst ca. 1550 gearbeitet worden und ist ohne Zweifel Jörg R. zuzuschreiben.

Der Heilbronner Altar ist jedoch eine Arbeit R.'s und seiner Schüler (vergl. die Recension meiner Schrift von Paulus im „Deutschen Literatur-Blatt" vom 12. Mai 1888). Anton Weber.

[1]) Das sollen wohl die Worte auf Seite 22 bedeuten „Die im Archive aufgefundenen Originalaufschreibungen, welche vom Stadtmagistrate beglaubigt sind, lassen wir folgen."

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die Stiftskirche in Münstereifel.

Mit 3 Abbildungen.

1. Die Stadt Münstereifel liegt, 13 *km* von Euskirchen entfernt, in einem engen romantischen, von den Römern bereits kultivirten Gebirgsthale, von der unweit entspringenden Erft durchflossen. In alter Zeit hiefs dieses Thal Petersthal.

Bertrada, die fromme Gemahlin des Königs Pipin, hatte bei Stiftung der Abtei Prüm derselben nebst anderen Schenkungen an Land und Leuten auch das Petersthal zu Lehen gegeben. In demselben gründete Markward, der dritte Abt von Prüm (829—853), als Filiale seiner Abtei, im Jahre 830 das hiesige Stift und besetzte es mit Benediktinermönchen seines Klosters. Es erhielt den Namen Monasterium Eifliae, woraus später Münstereifel wurde.

Wenige Jahre nach der Gründung machte der Abt Markward im Auftrage des Kaisers Lothar seine berühmte Romreise und erhielt vom Papste Sergius II. für sein neugegründetes Monasterium die Reliquien der berühmten Martyrer Chrysanthus und Daria. Bischof Theganbert von Trier übertrug die hl. Gebeine nach Münstereifel und setzte sie am 25. Oktober des Jahres 844 unter grofser Feierlichkeit an der für sie errichteten hl. Stätte, in der Krypta der jetzigen Stiftskirche, nieder, wo dieselben heute wieder ruhen, nachdem sie im dreifsigjährigen Kriege längere Zeit auf der Burg Aarburg und schliefslich im Altare der St. Severinskirche in Köln aufbewahrt worden sind. Viele Jahre hindurch war Münstereifel die gesuchteste Wallfahrtsstätte der Gegend und erfreute sich der Gunst vieler Herrscher; Zwentibold von Lothringen verlieh ihm 898 das Zoll- und Münzrecht, Erzbischof Sigewin von Köln mancherlei Zehntrechte; das stille Thal mit seinem Kloster bot während der letzten Normannenkriege den Mönchen von Prüm eine sichere Zufluchtsstätte. Während schon früher die Abtei Prüm die geistliche Oberhoheit, die Erzbischöfe von Köln dagegen die weltliche hatten, begannen Ende des X. Jahrhunderts die Bestrebungen der Mönche sich von der Mutterabtei loszureifsen und wurde in Folge dessen das Kloster in ein Säkularkollegiatstift verwandelt, als welches es bis in die neuere Zeit bestanden hat. Im XI. und XII. Jahrhundert trat das Stift zu den Herzögen von Jülich in ein Lehnsverhältnifs und litt vielfach unter den Bedrückungen der Vögte, während die Streitigkeiten mit der Mutterabtei noch viele Jahre fortdauerten.

Zwischenzeitlich wurden dem Stifte, dem bald ein Propst, bald ein Stiftsdekan vorstand, noch mancherlei Zuwendungen gemacht, wenngleich mit dem Untergange der Bedeutung fast aller Benediktinerniederlassungen in Deutschland ebenso wie der aus ihnen hervorgegangenen Stifte auch eine sichtbar nachweisliche Weiterentwicklung Münstereifels nicht mehr stattgefunden hat. Die baulichen Anlagen, welche aus dem XII. und XIII. Jahrhundert noch erhalten oder bekannt sind, lassen bereits jenen Reichthum in der Behandlung vermissen, der den Werken der Benediktiner eigenartig ist, und der sich gleichsam als letztes Aufflackern noch einmal an der Abteikirche Grofs St. Martin in Köln vollzogen hat. So armselig, wie die wenigen bis zum Anfang dieses Jahrhunderts oder noch heute erhaltenen Baureste aus dem XV.—XVII. Jahrhundert, müssen auch die Verhältnisse der Stiftsherren gewesen sein; bei den Zuwendungen lesen wir meist von einer dringlichen Aufbesserung der Einkünfte. Uebrigens zeigen schon die im XII. Jahrhundert ausgeführten Aenderungen am Bau, bei welchen vor Allem die häfslichen rohen Gewölbe des Mittelschiffes in ganz unkonstruktiver Weise eingefügt worden sind (ähnlich wie in St. Georg in Köln), dafs Geld wie gute Baumeister in Münstereifel fehlten. 1625 waren bereits die Jesuiten eingezogen, und hatten ihre heute noch erhaltene, (namentlich in den Emporenanlagen) sehr eigenartig behandelte Kirche in Angriff genommen, rasch den Einflufs auf die ganze Gegend befestigt, und das alte Stift in den Hintergrund gedrängt, als der nun folgende dreifsigjährige Krieg mit seinen Zerstörungen eintrat und die letzten Spuren alter Herrlichkeit vernichtete. Durch mehrere Zuwendungen war

Digitized by Google

man in der Lage, nach diesem Kriege verschiedene Reparaturen an den Gebäuden und den Mobilien vornehmen zu können; dahin gehört vor Allem die sehr kunstvolle theilweise noch vorhandene Schmiedearbeit, mit welcher man den Chorabschluss und die Reliquienkapelle umgeben liefs. Weiteres über das Stift im XVII. und XVIII. Jahrhundert ist in dem Werke von Katzfey enthalten, ebenso in der neuerdings erschienenen höchst verdienstlichen „Eiflia sacra" von Carl Schorn (Bonn, Verlag von P. Hanstein, 1887 u. 1888).

2.[1]) Die Grundrifsanlage (vgl. Abbildung *a*) der hiesigen Stiftskirche lehnt sich genau an diejenige der Stiftskirchen an, welche um das Jahr 1000—1050, zur Zeit des Erzbischofs Heribert, am Niederrhein entstanden. Man darf daher wohl annehmen, dafs die Ausführung des heute noch vorhandenen Oberbaues mit den Zuwendungen Erzbischofs Sigewin von Köln (1079—89), wenn nicht schon denen des St. Anno von Köln (1056—57), der den Benediktinern besonders gewogen war, in engerem Zusammenhange steht. Eine ähnliche Anlage war schon zu Steinfeld vorhanden, wo bereits 920 Sibodo von Hochstaden, Graf zu Ahr, eine Benediktinerinnen-Abtei gegründet hatte.

Als eine dreischiffige Pfeilerbasilika behandelt, tritt bei ihr die West- bezw. hier die südsüdwestliche Thurmanlage besonders hervor (vgl. Abbildung *c*). Der letzteren reihen sich die drei Schiffe an und an diese schliefst sich die langgestreckte Chorpartie. — Der Mitteltheil der Thurmanlage besteht in einem über die Dächer hinausgeführten, die Breite des Mittelschiffes einhaltenden Glockenthurme, an dessen südliche Ecken sich zwei schlanke Treppenthürme anlehnen, während an der Ost-, Süd- und Westseite Vorbauten angebracht sind, die in zwei Stockwerken nicht ganz die Höhe des Mittelschiffes erreichen.

Die niedrige Vorhalle des südlichen Vorbaues liegt mehrere Stufen über dem Boden des Mittelschiffes; letzteres besteht aus 5 Jochen. Am Ende des Mittelschiffes führen zwei Treppen zu dem höher liegenden Chorboden. Ueber ihnen erhob sich ehemals das Lektorium, unter welchem der Altar der Schutzpatrone stand. Gleich dahinter gestattet uns eine Oeffnung den Einblick in die Confessio, einen abgetrennten, kapellenartigen Raum der Krypta, welche in zwei Theile zerfällt. In dem südlichen Theil, der mit sich durchkreuzenden Tonnengewölben überdeckt ist, erkennen wir die ursprüngliche Anlage des Abtes Markward.

In diesem Theil besitzen wir einen der wenigen Baureste aus der karolingischen Zeit am Niederrhein; allerdings vollständig schmucklos und sehr einfach gehalten, der wohl gleichzeitig mit den ältern Resten der Krypta von St. Goar, wohin bekanntlich die grofsen Munstereifler Reliquien zunächst von Rom aus gebracht worden waren, erbaut sein dürfte. Die Untersuchungen über die Krypta von St. Goar am Rhein werden unter dem Baumeister Wiethase demnächst abgeschlossen werden.

Um diesen alten, der ehemaligen St. Peterskirche angehörenden Bau gruppiren sich die andern Theile der jetzigen Krypta (vgl. Abbildung *b*), welche nach und nach bis zum Ende des XII. Jahrhunderts entstanden sind. Die letztere ist in eine dreischiffige Anlage gegliedert und schliefst mit einer Abside ab. Die Pfeiler der Mittelschiffe waren ohne Kämpferprofile. Die gegenwärtig sichtbaren sind bei späteren Restaurationen der Kirche theils von Holz, Stein oder auch von Gyps und Mörtel hinzugefügt worden.

Die Decken der Schiffe u. s. w. waren flache Holzdecken, an deren Stelle später schwerfällige sich durchkreuzende Tonnengewölbe traten. Sie sind es hauptsächlich, welche die so bedenklichen Versetzungen der Seitenmauern hervorgerufen haben und die so häfslichen Verankerungen nöthig machten; die theilweise Vermauerung der obern Fenster war auch dadurch herbeigeführt; ob die jetzt vorhandenen grofsen Rosenfenster der späten romanischen Zeit oder gar der Renaissance angehören, ist vorläufig noch unaufgeklärt. Die Trittstufen sowie viele Säulenschafte der frühern Bautheile, auch Altarplatten und dergl. hat man aus den fufsdicken Kalksyntherschichten der römischen Wasserleitungen, welche aus dem Nebenquellenthale bei Eiserfey und den benachbarten Quellenthälern nach dem Lager an der Alteburg bei Köln und in dieses selbst führten, geschnitten.

Die Chorabside hat nur drei kleine romanische Fenster und im Innern eine einfache Säulenarkatur. Vom Bodenbelage der zweiten Bauperiode sind noch Reste eines sogen. Opus Alexandrinum vorhanden. Spuren einer Be-

[1]) Nach Angaben von Baumeister Wiethase.

reichten. Nur durch die Hülfe der Provinzialverwaltung ist es möglich gewesen, dieselbe langsam fortzuführen, und die Seitenmauern und Seitenschiffdächer in jüngster Zeit zu erneuern. Leider läfst sich an den schon vor langer Zeit veränderten Dächern mit unpassenden Gesimsen und Konsolen heute Nichts mehr ändern ohne eine Reihe neuerer Arbeiten in Mitleidenschaft zu ziehen und grofse Ausgaben herbeizuführen. Es ware gewifs wünschenswerth, die schwerfälligen Steingewölbe zu entfernen und die alte flache Decke in feuersicherer Weise wieder herzustellen, doch wird daran ebenso wenig gedacht werden können wie an die Abtragung der fast um einen Meter durch die hundertjährigen Schuttmassen erhöhten Umgebung des Baues, durch welche die Verhaltnisse desselben sehr entstellt werden.

3. Kunstgegenstände sind folgende vorhanden:

Der Schrein, in welchem jetzt die Reliquien der hl. Chrysanthus und Daria ruhen; er ist aus Holz gefertigt, mit reicher Vergoldung; ihn umgeben die Bilder der zwölf Apostel. Die eiserne Gitterumhüllung ist aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Die zweiflügelige Thür derselben zeigt auf den beiden Seiten die Heiligen Chrysanthus und Daria, auf Goldgrund gemalt. Der kunstreiche Reliquienschrein, um 1505 gefertigt, „strahlend von Gold und Edelgestein", wie Jakob Siberti, Klostergeistlicher in Laach berichtet, wurde im Kriege des Herzogs Wilhelm IV. von Jülich gegen Karl V., 1543, eingeschmolzen.

Das Sakramentshäuschen in spätgothischem Stile, gut restaurirt, ist ein Geschenk des Kanonikus F. Roir, 1480.

Der Dreisitz aus frühgothischer Zeit, Rückwände mit spätgothischen Füllungen, darüber ein Reliquienschrein aus Holz mit spätgothischen Ornamenten. Dieses sehr interessante Sedile ist ein Prachtwerk frühgothischer Schnitzarbeit und lehnt sich an ähnliche bekannte Arbeiten an, welche wir an dem leider vor Kurzem theilweise beseitigten Chorgestühl von St. Gereon in Köln, in dem Xantener Dom, der heutigen St. Marienkirche in Wesel, der Stiftskirche in Oberwesel, der Kirche in Wissel am Rhein, der Kirche St. Severin in Köln u. A. noch heute bewundern.

Das mirakulose Muttergottesbild in der Krypta, eine schöne hölzerne Statue aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts.[1]

Aus frühgothischer Zeit stammt das Grabmal des Gottfried von Bergheim, der hier im Jahr 1335 starb: eine Tumba aus feinem Sandstein mit mehreren Figuren. Dieses bedeutende Werk der Bildhauerkunst bedarf dringend einer Restauration.

Der in Urnenform gearbeitete Taufstein aus schwarzem Marmor trägt die Ueberschrift: *Cons. Reinero Froitzem*, 1619. Der hölzerne Deckel ist in schöner Renaissancearbeit ausgeführt.

Die Kirche besitzt ein schönes Bild der altkölnischen Schule, welches auf Goldgrund die Kreuzabnahme darstellt; zu beiden Seiten Chrysanthus und Daria.

Schöne Paramente, aus dem XV. Jahrhundert, mit herrlichen Gold- und Figurenstickereien, sind Geschenke von Stiftsherren und adeligen Familien.

Zum Schlufs glauben wir auf verschiedene kleine Werke der Schmiedekunst, Tumbaleuchter und ein eisernes Lesegestell aus dem XV. Jahrhundert hinweisen zu müssen.

Hoffentlich gelingt es allmählich alle Schäden des merkwürdigen und geschichtlich bedeutenden Baues so gut es geht, zu heilen, und wird dann auch wohl gelegentlich die Stadt dazu übergehen, das originelle mittelalterliche Rathhaus, welches heute in trauriger Verwahrlosung als Gerätheschuppen dient, wenigstens nothdürftig wiederherzustellen und einem würdigern Zwecke zu überweisen. Münstereifel ist eben eines der wenigen Städtchen im Rheinland, das in Folge seiner Abgeschiedenheit und eigenthümlichen Lage, eingeklammert zwischen hohe waldige Berge, noch sein mittelalterliches Bild erhalten hat, wenn auch die Stadtmauern in den oberen Theilen verfallen, und die schöne alte Burg heute eine dachlose Ruine geworden ist.

Münstereifel. A. Plönnis.

[1]) Diese (jüngst leider neu polychromirte) Standfigur ist neuerdings von dem Hofphotographen Anselm Schmitz in Köln aufgenommen worden. Sie ist sehr edel in der Bewegung und anmuthig in der Draperie; auch der etwas starke, auf das Tragen einer Krone eingerichtete Kopf sehr ausdrucksvoll. Mit der linken Hand hält sie das noch ganz bekleidete segnende Kind, in der Rechten einen Apfel. D. H.

Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

Die beigegebene Lichtdruck-Klapptafel, die aus der Kunstanstalt von Kühlen in M.-Gladbach hervorgegangen ist, gibt ein Flügelbild, welches gegen Schluſs dieses Monates (Mai) in Köln durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) zur Versteigerung gelangen wird, in vorzüglicher für den Auktions-Katalog angefertigter Reproduktion wieder. Bei der Bedeutung desselben und bei der Ungewiſsheit, ob es einer öffentlichen Sammlung einverleibt werden, also zugänglich bleiben wird, dürfte seine Veröffentlichung an dieser Stelle um so freundlicher entgegengenommen werden. Sie wird sich auf eine knappe Beschreibung und auf eine kurze Untersuchung nach der Heimath und Ursprungszeit, bezw. nach der Schule, aus der es stammt, beschränken dürfen, da der klare Lichtdruck vieler erklärender Worte nicht bedarf.

Dieser Klappaltar, den der jetzige Besitzer vor vier Jahren in Florenz erworben hat, besteht aus vier Tafeln von Eichenholz, je 120 *cm* hoch und 90 *cm* breit, die eine neue Umrahmung erhalten haben. Zwei derselben, welche sich zu dem Mittelbilde vereinigen, sind von einer Seite, die beiden anderen, welche die Flügel bilden, von beiden Seiten bemalt. Diese eigenthumliche Zusammensetzung des Mittelbildes, welches sonst in einem einzigen Gemälde zu bestehen pflegt, ist eine sehr selten vorkommende, aber doch nicht beispiellose Einrichtung. Daſs sie auch an dem Altar von Petrus Christus in Madrid, sowie an Klappbildern von Bernhard van Orley in Wien und Brüssel sich findet, besagt eine von Herrn Dr. L. Scheibler mir gütigst zur Verfügung gestellte Mittheilung. Im vorliegenden Falle beweisen auch die auf den beiden Mittelbildern angebrachten knieenden Donatorenfiguren mit ihren Wappen, daſs jene auf ursprünglicher Anordnung beruhen. Zweifel an der Zusammengehörigkeit resp. Einheitlichkeit des Ganzen konnten auch angeregt werden durch die eigenthümlichen Darstellungen, deren innerer Zusammenhang nicht recht ersichtlich ist. Derselbe würde sich aber wohl mit Sicherheit ergeben, wenn die Stifter, ihre Vornamen, Lebensschicksale u. s. w. bekannt wären. Daſs den Donator seine Wappen als Tilmann von Beringen erkennen lasse, besagt eine Notiz, für die ich vergebens Bestätigung gesucht habe; über seine Heimath und Lebensverhältnisse, wie über den Namen seines Weibes wurde nichts gemeldet. Die Aufsenseiten der Flügel mit den vier grau in grau gemalten Standfiguren legen vielmehr die Vermuthung nahe, daſs der hl. Petrus der Namenspatron des Stifters, die hl. Magdalena die Patronin der Stifterin gewesen sei. — Die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des hl. Petrus behandelt der linke Flügel, die wichtigste der Schlüsselübertragung in groſser Darstellung, die Befreiung aus dem Gefängnisse, die auch im Vordergrunde spielt, in nur wenig kleineren Dimensionen, während die übrigen (die von Christus geheilte und sofort ihn bedienende Schwiegermutter Petri (Math. VIII, 14, 15), sein Aussteigen auf dem Meere, seine Begegnung mit dem kreuztragenden Heilande) in ganz kleinen Abmessungen den Hintergrund beleben bis hinauf zu seiner ganz minutiös behandelten Kreuzigung. — Die anstoſsende Tafel stellt als Hauptbild die Heimsuchung vor und die auch hier zahlreichen Miniaturbildchen, die theils architektonisch gefaſst, theils in die freie Landschaft gestellt im Hintergrunde sich gruppiren, erzählen die Begebenheit, welche dem Feste Mariä Schneefeier (5. August) zu Grunde liegt; denn das fromme kinderlose Ehepaar, dem die Gottesmutter mit ihrem göttlichen Kinde auf dem Arme erscheint (oben rechts), stellt den um die Mitte des IV. Jahrhunderts lebenden reich begüterten Patrizier Johannes mit seiner Frau vor. Diesem, wie dem gleichzeitigen Papste Liberius (oben links) wurde durch ein Traumgesicht bedeutet, daſs sie auf einem der sieben Hügel Roms an der Stelle, die sie folgenden Morgens mit Schnee bedeckt finden würden, eine Kirche zu Ehren der Mutter Gottes erbauen sollten. Der in Folge dessen vom Papst Liberius (dem (oben) das Ehepaar seinen Plan mittheilt, der weiter rechts) mit Gefolge zum Esquilinischen Hügel reitet und (darüber) den Plan zur Kirche absteckt, feierlich eingeweihte Tempel, der hier noch als im Bau begriffen erscheint, ist die heute (nach mancherlei Umbauten) noch bestehende „gröfsere Marienkirche“ (Maria Maggiore) und mit ihr feiert

Digitized by Google

bekanntlich die ganze katholische Kirche diesen ihren Weihetag. — An diese Tafel schliefsen sich die beiden noch übrigen an, welche in sehr figurenreichen Gruppen die Geschichte Jobs vorführen, seines Unglückes und seines endlich wiedergewonnenen Glückes. Die Darstellungen folgen dem biblischen Berichte in der Weise, dafs die erste Tafel als genauer Kommentar des I. Kapitels des Buches Job erscheint, die zweite Tafel mit der Schilderung der im II. Kapitel erzählten Prüfungen beginnt, um mit Ueberschlagung der weiteren die Unterhaltung Jobs mit seinen Freunden enthaltenden 39 Kapitel, dem Schlusse des Buches, welches den wiedergewonnenen Segen in Kürze berichtet, die letzten Motive für die Darstellung zu entnehmen. Bei der ganz ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit der Scenen mag es nicht überflüssig sein, ihren Inhalt etwas genauer zu bezeichnen. Auf der ersten Tafel links der Reichthum Jobs (Job I, 3), in der Mitte als Hauptbild das Mahl seiner sieben Söhne und drei Töchter (I, 4 u. 5), oben links in der Ecke der Herr und Satan (I, 6—12), rechts und oben hoch der Verlust der äufseren Güter (I, 14—17), in der Ecke der Verlust seiner Kinder (I, 18 u. 19). — Auf der zweiten Tafel oben links wiederum der Herr und Satan (II, 1—6), links als die eine Hauptdarstellung: Satan schlägt Job mit Aussatz (II, 7), oben rechts: Jobs Frau versucht ihn zu lästern (II, 9), in der Mitte schickt sie (was in der Bibel nicht ausdrücklich gesagt wird) die drei Freunde zu ihm, diese besuchen und versuchen ihn (II, 13); sie erscheinen hier in der andern Hauptdarstellung, abweichend von der hl. Schrift, als Musikanten, als welche sie aber auch auf andern Gemälden wiederkehren, so (nach gütiger Notiz des Herrn Dr. Scheibler) auf dem bekannten Dürer des Kölner Museums, wie auf einem Bilde in der Gallerie von Douai (Nr. 44 von einem unbekannten Niederländer um 1600), auf dem sie ihm eine wirkliche Katzenmusik bringen, während die Ehefrau im Begriffe steht, ihn mit einem Schlüsselbund zu bearbeiten. Die oberen Darstellungen zeigen Job in seinem wiedergewonnenen Glück (XLII, 10—16), der Gesundheit des Leibes, der Liebe seiner Frau, mit sieben neuen Söhnen und drei Töchtern. — Von den die Aufsenseiten der Flügel schmückenden grisailleartig behandelten Standfiguren sind der hl. Petrus und die Muttergottes weniger gut in Zeichnung und Bewegung, desto besser die beiden anderen: Maria Magdalena und Job mit der Läuterungsflamme in der Rechten. — Schon aus dieser knappen Beschreibung mag der überaus reiche und tiefe Inhalt dieser merkwürdigen Bildertafeln sich ergeben haben.

Fragen wir noch nach der Schule, aus der sie hervorgegangen sind, so dürften hier die herrliche Landschaft und die prächtige Architektur, die Behandlung des Kolorits und der Figuren den Weg zeigen. Dafs sie niederländischer Herkunft sind, beweist zunächst die Architektur, welche sich in der Eigenart der Festungsbauten, der Kirchenanlagen, der Häuser und ihrer äufseren wie inneren Gestaltung mit Sicherheit als solche zu erkennen gibt, als ein Strafsenbild, wie es einige flandrische Städte in abgeschwächter Form noch heute darbieten. Auch die mit grofser Sorgfalt und Liebe durchgebildete Landschaft zeigt namentlich in der Behandlung der Bäume, der Sträucher und des Grases einen niederländischen Charakter. Diesen verrathen auch die Köpfe, in denen das Bestreben nach Naturalismus in ganz ausgeprägtem Mafse vorwaltet, so dafs fast aus jedem einzelnen das Modell herausschaut, nach welchem er gebildet ist. Am schärfsten tritt dieses Bestreben in der Gruppe der Schlüsselübertragung an Petrus hervor, in welcher jeder einzelne Kopf individualisirt ist. Weniger zeigt es sich in der übrigens am feinsten durchgeführten Heimsuchungsscene, in welcher die Mutter Gottes einem etwas älteren Vorbilde folgt. Sehr stark aber gelangt es wiederum bei dem Mahle zum Ausdrucke, dessen Theilnehmer, namentlich die männlichen, in ihren knochigen blöden Gesichtern und in ihren aufgeworfenen Lippen einen Familientypus verrathen, von dem sich eine Spur auch bei Job findet. In der Komposition verräth der Meister eine ganz aufsergewöhnliche Gewandtheit, und vorzüglich weifs er die Gruppen dem gegebenen Raume anzupassen und einzugliedern. Die einzelnen Figuren sind schlank behandelt und manche gut bewegt; über den Faltenwurf, der noch nicht allzu brüchig ist, verfügt der Meister mit grofser Leichtigkeit und stellenweise, wie bei der Heimsuchungsscene, mit grofser Eleganz. Dafs ihm das Nackte nicht recht gelingt, die Körper eckig und hölzern erscheinen, theilt er mit den meisten Malern seiner Zeit resp. Heimath, unter denen einige freilich Hände und Füfse besser zu gestalten verstanden. In Bezug auf das Kolorit steht er auf

Digitized by Google

der ganzen Höhe seiner Zeit, sowohl was den Schmelz der Töne, das Spielen mit den Lichtern und vor Allem die Mannigfaltigkeit der Farben angeht. Dafs ihm auch die Detailausführung sehr geläufig, beweisen nicht nur die vielen minutiös und doch sehr klar und bestimmt durchgebildeten Scenen, sondern auch die wenigen, aber desto sorgsameren Gewandmusterungen. Aus den letzteren und noch mehr aus den Trachten, namentlich aus den schon auftretenden gerundeten Schuhen neben leicht gespitzten, ergibt sich das Ende des XV. Jahrhunderts als die Ursprungszeit unseres Klappbildes mit grofser Bestimmtheit. Auf die Schule von Dirk Bouts, der aus Haarlem stammte, wohl schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts in Löwen ansäfsig war und 1475 starb, weisen die meisten Anzeichen hin. In erster Linie ist es die fein ausgeführte Landschaft, die Blätterung der Bäume des Vordergrundes, die eingehende Behandlung des Bodens und seine Ausstattung mit Kräutern, was an ihn erinnert. Aber auch die Tiefe und Sättigung der Töne, die Klarheit des Vortrages, die länglichen, knochigen Gesichter, die Ruhe und Leidenschaftslosigkeit der Gestalten, der Mangel an dramatischer Wirkung, die seine Gemälde (in Löwe, Brügge, Frankfurt, München, Nürnberg etc.) charakterisiren, begegnen uns hier wieder. Wir dürfen daher unser Klappbild wohl seiner Schule zuweisen und den Gedanken aussprechen, dafs vielleicht einer seiner beiden Söhne Dirk und Albrecht, die ebenfalls Maler waren, aber in keiner Arbeit mehr nachweisbar sind, dasselbe geschaffen hat. — Möge das hervorragende Werk demnächst eine gute Stelle finden! Schnütgen.

Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas des III. von Ungarn.

Mit Abbildung.

Vorbemerkung: Im Heft III des vorigen Jahrganges hat unser Mitarbeiter, Herr Geistlicher Rath Dr. Fr. Schneider, den Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290 bis 1301) auf Grund einer bezüglichen Veröffentlichung des Herrn Jakob Stammler, Pfarrer zu Bern, zum Gegenstande einer Studie gemacht, welche namentlich auch durch Beigabe der grofsen Lichtdruck-Abbildungen die Aufmerksamkeit der Fachkreise in erhöhtem Mafse dem herrlichen Kunstwerke zugewandt hat. Ganz besondere Theilnahme wurde demselben in Ungarn entgegen gebracht. Wie der Konservator am Ungarischen Nationalmuseum in Budapest, Herr Dr. Joseph Hampel schreibt, ist einer seiner Mitarbeiter am Museum, Herr Dr. Béla Czobor, bereits damit beschäftigt, die Entstehung der Tafel durch verwandte Beispiele zu beleuchten und die technischen Eigenthümlichkeiten, namentlich des Filigran, vom Standpunkte der Verbreitung dieser Technik in Ungarn zu behandeln. Wir werden Sorge tragen, dafs die Ausführungen des Ungarischen Archäologen zur Zeit an dieser Stelle zur Mittheilung und Erörterung gelangen. Inzwischen bringen wir die nachfolgenden gründlichen und interessanten Ausführungen über denselben Gegenstand zum Abdrucke. D. H.

Im Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg befindet sich ein Plenar (vollständiges Mefsbuch), welches im Jahre 1339 den Einband erhalten hat, den wir in Xylographie den Lesern bieten. Dieser Bucheinband ist entweder ein Nachbild der Retabel des Andreas III., oder aber, er sowohl wie die Retabel haben ein einziges, irgendwo in Italien oder Venedig vorhandenes Vorbild. Denn dieser Buchdeckel wie die Retabel können aufgefafst werden als bestehend aus einem breiten Bilderrande, in welchem Jaspisblättchen mit gemalten Pergamentblättchen abwechseln, und aus einem eingefafsten Grunde, in welchem keine Jaspisblattchen mehr sich finden, sondern nur Bildchen, deren Mitte in der Berner Retabel je ein Edelstein einnimmt, während im Braunschweiger Buchdeckel unter die Bildchen des vertieften Mittelstückes in gefälliger Weise, so dafs ein Kreuz entsteht, die vier Evangelistensymbole mit einem centralen Kreuzpartikel vertheilt sind. Aber auch hier wie an der Berner Retabel ist jede Darstellung von einem quadratischen Bergkrystallplättchen geschützt. Ein kleiner Unterschied, dafs nämlich an der Berner Retabel die Krystall- und Jaspisplättchen ohne trennendes Leistchen aneinanderstofsen, während an dem Braunschweiger Plenar sowie an zwei bald zu bezeichnenden verwandten Stücken die Krystall-

Digitized by Google

plättchen von Leistchen nach allen vier Seiten umgeben sind, fällt nicht besonders auf, und wird von uns nur der Vollständigkeit halber herangezogen.

Abgesehen von den rothen Jaspisen oder Carneolen besteht die Aehnlichkeit mit der Berner Retabel darin, dafs die Bildchen auf Pergament gemalt, genau in derselben Schule gemalt sind, wie der Schreiber dieses aus dem Befunde der Originale mit Beruhigung sagen kann: ferner darin, dafs die Bildchen auf Goldgrund gemalt und mit Perlen geziert sind, genau wie in Bern. Nur die kleinen funkelnden Edelsteine, welche auf den Pergamentbildchen der Berner Retabel aufgeklebt sind, fehlen im Braunschweiger Buchdeckel; doch ist dieser Unterschied gegenuber der Gesammtanlage nicht wesentlich.

Schon Pfarrer Stammler hat die eigenthümliche Gestaltung der 2flügeligen Retabel nicht einfacher erklären können, als dafs er den Vergleich mit einem grofsen Schachbrette, in dessen Hohlraum die Figuren gelegt werden können, heranzog: so stehen die 2 Flügel auf der breiten Leiste fest, welche von allen 4 Seiten die Bildflächen umgiebt.

Wie nun, wenn der Vergleich mit einem Schachbrette kein Zufall wäre, sondern wirklich, wenigstens bei dem Braunschweiger Buchdeckel, ein Schachbrett dem Ganzen zu Grunde läge? Die weltlichen Darstellungen auf dem Plenar, sowie die Abfolge von Bildchen und Jaspis: alles pafst auf ein Damenbrett, nicht in ein Reliquiar; aus einem Damenbrette ist mit Weglassung von 12 Bildern ein Buchdeckel gemacht worden, der mit der Retabel von Bern die oben bezeichnete Aehnlichkeit hatte.

Wir glauben, dafs dies kein Zufall sei. War ja doch die Herzogin Agnes, die das Plenar nach St. Blasien in Braunschweig schenkte, die Nichte jener Agnes, der Wittwe des Königs Andreas III. und war der Name, den die Nichte erhielt, gewifs mit besonderer Rücksicht gewählt worden.*)

*)

Albrecht v. Habsburg † 1308 × Meinrad IV. von Görz

Elisabeth v. Görz — Otto, Herzg. v. Kärnten † 1310

Rudolf — Anna mit Hermann v. Brandenb. — Agnes 1296 mit König Andreas IV.

Agnes geb. 1297 verm. in 2. Ehe mit Otto d. Milden v. Braunschweig 1319.

Wann das Schachbrett entstanden sei, welches zu diesem Plenar umgestaltet wurde, lernen wir aus einem Schachbrette, welches in der II. Gruppe der Sammlungen des österreichischen Herrscherhauses, ehemals Ambraser-Kabinet genannt, sich befindet. Dieses Schachbrett hat nachweisbar dem Herzog Otto von Kärnten-Tirol, Bruder der eben genannten Elisabeth, Oheim der Agnes, Königin von Ungarn, gehört. Er starb 1310. Es hat auf der Aufsenseite eine Abfolge von Feldern so, dafs die 1., 3., 5., 7. Reihe bildliche Darstellungen unter Bergkrystall (für schwarz) und dazwischen Elfenbeinfelder haben, während die geraden Felderreihen wechselnde Elfenbein- und Jaspisfelder haben. Die bildlichen Darstellungen aber, die unter dem Bergkrystall sichtbar sind, bestehen aus Thonfigürchen, mit Deckfarben gemalt, welche ohne streng erkennbaren Zusammenhang wahrscheinlich verschiedenen romantischen Sagenkreisen angehören. Oeffnet man das Schachbrett, so sieht man ein Trictracspiel mit Wechsel von Jaspiszungen und Pergamentbildchen unter Bergkrystallzungen, Bildchen genau derselben Malermanier angehörend, wie das Schachspiel von Braunschweig. Die Marketteriearbeit fuhrt uns nach Italien; bei der nahen Beziehung von Görz mit dem venezianischen Gebiete nach Venedig.

Ebenfalls nach Italien weist jenes Schachbrett im Besitze der Stiftskirche von Aschaffenburg, welches Hefner-Alteneck „Trachten" (2. Aufl. 2. Bd.) abbildet. Auch hier die Abfolge von rothen (rothgelben, braunen) Jaspis- (Carneol-, und Bergkrystall-Quadraten, unter denen auf Goldgrund ähnliche romantische Ungeheuer, Gebilde der Phantasie wie am Wiener und wie am Braunschweiger Schachbrett, erscheinen. — Das Aschaffenburger Schachbrett hat ebenfalls bemalte Thonfiguren, aber sowohl in den Feldern der Aufsenseite, als auch in den Zungen des Trictracspiels.

Nach Italien, speciell nach Venedig, als Heimathsort, hat Stammler die Altarretabel verlegt, ebendahin weist aber entschieden das Wiener Schachbrett und das Aschaffenburger mit seinem Email translucide, das auf die ungemein dünnen Silberplättchen mit einer gewissen Virtuosität aufgeschmolzen ist; mit seiner stark naturalistischen Gothik in den Blättern. Aber wir müssen gestehen, dafs wir nicht an byzantinische, sondern an occidentalische Maler und Bildner und Goldschmiede zu denken gezwungen

sind, wenn wir diese Schachbretter vergleichen. Mag ja sein, dafs der Maler des Berner Retabelwerkes bei einem Byzantiner in der Lehre gewesen sei und nicht allein die Traditionen, die im Malerbuche vom Berge Athos niedergelegt sind, sondern auch die Vorbilder dazu kennen, ja auswendig gelernt habe. Hatte ja doch selbst die Pala d'oro genug Bilder, die zur Nachahmung dienten. Die Farbengebung, die Zeichnung, die Haltung der Figuren aber an der Berner Retabel sind weit entfernt von der düstern Farbe, den harten Linien, den verdrossenen Gesichtern, welche die Byzantiner namentlich nach 1204 geschaffen haben. Freilich viele Buchstaben, viele Gruppirungen, namentlich die in vielen Sammlungen wiederkehrende Aufnahme der Seele Mariä in den Himmel, die auf Elfenbeinen (Klosterneuburg), wie auf altitalienischen Bildern (ehemals in meinem Privatbesitze, jetzt im Stifte Hohenfurt) immer ganz gleich dargestellt wurde, bis auf den Apostel, der seinen Kopf und seine Hände über der entschlafenen hl. Maria Füfse hinbeugt: all das ist echt byzantinisch; orientalisch ist auch die Darstellung, wie die Apostel (Petrus reichhaarig, Paulus mit der Glatze und dem spitzen Barte, in antik-christlicher Tradition) am Rande, gleichsam auf der Bordüre, eines Teppiches sitzen, der als „echter Perser" den Lebensbaum, geziert mit funkelnden Edelsteinen, aufweist. Das war und ist der Brauch im Oriente. Auffallend ist nur, dafs das Feld des Teppiches mit dem Lebensbaum oben abgerundet ist. Alles das weist auf Byzanz, auf den Orient hin, und doch braucht der Künstler kein Byzantiner, der in Venedig sich niedergelassen, zu sein: die Frische der Gesichter, die gar nicht wenigen lateinischen Inschriften und vieles, was oben erwähnt ist, läfst mich nicht glauben, dafs ein Byzantiner die Berner Bildchen gemalt habe. Es genügt, dafs ein Venezianer Miniaturist die byzantinischen Malertraditionen kannte und befolgte, weil er durch die Pala d'oro in dieser Richtung festgehalten wurde.

Denn genau derselben Schule gehören die Darstellungen der 3 Schachbretter an, dasselbe Behandeln der Farben: nur sind diese Bildchen wesentlich roher, gröber, als die fein, ja zierlich gemalten der Berner Retabel. Keine, auch nicht die leiseste Andeutung findet sich an den 3 Schachbrettern, die nach Byzanz hinweisen mochte; es sei denn, dafs man den Goldgrund der Bildchen anführen wollte, was jedoch nicht angeht. — An der Berner Retabel dürfte der Künstler wohl an die Pala d'oro des Marcus-Domes gedacht haben.

Wir glauben, dafs die Diskussion über das Berner Retabelwerk noch lange nicht abgeschlossen sei, sondern in einen frischen Flufs kommen werde, wenn sich Forscher finden, die den von uns zu bezeichnenden Fragen nachgehen. Ist es denn wirklich nothwendig, an den König von Ungarn als ursprünglichen Besitzer der Berner Retabel zu denken, kann es nicht Elisabeth, die Schwester des Herzogs Otto von Kärnten, die Görzerin, ebensogut gewesen sein? Betrachten wir ferner die beiden prachtvollen Edelsteine, welche in die Mitte der beiden Flügel der Berner Retabel gesetzt sind. Christus auf dem Kreuze, schon todt, etwas herabgesunken,[1] die Füfse mit je einem Nagel auf das schiefe Schemelbrett genagelt. Maria und Johannes weinend, oben auf dem Kreuzesbalken 2 Engel, schluchzend, sich das Gesicht verhullend. Die Inschriften einfach: Titulus: IC XC (Jesus Christus); und ΜΡ ΘΥ (Mater Dei, und Θ ΪΩ ὁ ΘΕΟΛΟΓΟΣ. S. Johannes Theologus. — Der andere Stein hat Jesum Christum auf dem Regenbogen thronend, 4 Engel tragen die eigenthumlich geformte Gloria: offenbar die Maiestas Dei, Jesus Christus als Weltenrichter. — Die Edelsteine gehören sicher in die Klasse der dunklen Achate und dürften dunkelblau, resp. dunkelgrün sein. Sie gehören zusammen, denn sie haben nicht allein dieselbe Gröfse, sondern auch denselben Zuschnitt: eine kleine Differenz kann unbeschadet der Zusammengehorigkeit zugegeben werden.

Dafs diese 2 Steine ehemals zu etwas anderem mochten gedient haben, und dafs sie der ursprünglichen Fassung entnommen, wegen ihres Werthes in das Altarwerk eingesetzt worden seien, ist eine annehmbare Vermuthung. Freilich kann man allen weiteren unbequemen Fragen dadurch begegnen, dafs man sagt, der Handel habe nach Venedig manche Kleinodien von byzantinischen Landen gebracht, denen wir nicht bis ins Einzelne nachgehen können.

[1]) Eines der in C. T. 1204 geraubten Manuskripte, das in der Bibliothek S. Marco in Venedig sich befindet, hat auf dem Buchdeckel ebenso Christum auf dem Kreuze schlaff zusammengesunken. — Siehe Unger, in Ersch u. Gruber: Art. „Griechische Kunst", V. Band, Seite 467.

Digitized by Google

Allein damit ist nur unsere Frage abgelehnt: wie wenn wir eine Stelle fänden, welche das Dasein dieser 2 Edelsteine in ihrer alten Fassung und zwar in deutschen Landen wahrscheinlich macht?

Wir machen die Kunstgeschichtsforscher auf folgende Stelle in Guntherus Parisiensis, ed. Riant, Genevae 1875 p. 75 aufmerksam. Gunther von Pairis erzählt, welch grofsartige Reliquienschätze sein Kloster durch den Abt Martin, der an der grofsen Plunderung Konstantinopels 1204 mitthatig war, erhalten habe. Von diesen Schätzen gab das Kloster 1205 etwas sehr Werthvolles an den König Philipp ab. „De his autem ipsis celestis gratie donis, que Dominus iam sepissime dominico famulo suo, abbati Martino, et per ipsum ecclesie Parisiensi contulerat, eadem ecclesia ad honorem Dei et totius romani imperii domino Philippo, serenissimo imperatori, laudabilem valde contulit portionem: Tabulam videlicet quamdam inestimabilis fere pretii, auro et gemmis pretiosis operosissime exornatam, et plurima ss. reliquiarum genera .... ibi diligenter recondita, continentem; quam tabulam Grecorum imperator in solempnibus festis, velut quoddam certum pignus imperii, gestare consueverat, de collo suo catena aurea dependentem. Cui tabule, preter aurum vel alias gemmas quamplurimas, iaspis unus mire magnitudinis infixus est *passionem Domini sibi insculptam et beate Virginis et Joannis Evangeliste ymagines hinc inde assistentes;* est etiam sapphyrus ibi quidam admirande quantitatis, *cui divina Maiestas ..... insculpta est.* Für dieses prachtvolle Geschenk erwies sich König Philipp dadurch dankbar, dafs er das Kloster Pairis in seinen besonderen Schutz nahm und ihm den Besitz der übrigen Reliquien durch besonderes Privileg bestätigte. Ihm mochten die beiden Juwelen ganz besonders werthvoll sein, da seine Gemahlin die Tochter des byzantinischen Kaisers Isaak Angelos war.

An sich hindert uns nichts an diesem Passus, die 2 Edelsteine des Königes Philipp im Basler Retabelwerke wiederzuerkennen. Anders verhält es sich mit der Frage: welcher Zeit unsere 2 Edelsteine angehören, und ob wirklich der byzantinische Kaiser diese 2 Edelsteine auf der Brust getragen habe.

Wir unterziehen uns hier dieser Beantwortung nicht, weil wir den Umfang dieses „Beitrages" nicht allzusehr ausdehnen wollen. Nur soviel sagen wir an dieser Stelle, dafs an älteren Kaiserbildern diese Platte nicht sichtbar ist, dafs aber wohl die Kaiser bei feierlichen Gelegenheiten ein Buch in der Hand trugen, in dessen Vorder- und Rückdeckel diese 2 Steine konnten eingefügt gewesen sein. Abt Martin mochte die 2 Platten zu einem Bilde zusammengestellt haben.

Wichtiger ist uns die Frage: wohin ist diese werthvolle byzantinische Doppel-Tafel, dieser Bucheinband mit den 2 Edelsteinen gekommen, wem hat König Philipp seine Schätze vermacht? denn sicher hat er nicht wenig Goldwerthe und Juwelen aus Konstantinopel heimgebracht. Es handelt sich nur um ein Jahrhundert, 1205 bis Ende des XIII. Jahrhunderts. Die Tafel konnte eingeschmolzen werden; die Edelsteine haben, abgesehen von ihrer feinen Arbeit, die zu ihrer Aufbewahrung antrieb, der Zerstörung in wirksamer Weise widerstanden.

Nun ergeben sich erst recht viele Fragen: 1) haben wir es wirklich mit Originalen zu thun, älter als 1204; 2) und wenn ja, wie kamen diese aus Philipps Besitz nach Venedig?

Um diese Fragen zu beantworten, genügt es nicht, in Bibliothek und Archiv nach den verlorenen Schätzen Philipps nachzusuchen, sondern es müssen auch die Gemmensammlungen, die in Staats- und in Privatbesitz sich befinden, untersucht werden. Gewifs werden sich Ergebnisse von Bedeutung aus solcher Forschung herausstellen. — Da wir sehr wenig byzantinische Gemmen und Kaméen kennen, dürfte ein solches Nachsuchen fruchtbringend für Erkenntnifs eines Zweiges byzantinischer Kunst sein. Noch suchen wir nach manchen archivalischen und Kunstschätzen, die aus Palästina und dem oströmischen Reiche zu uns sind herübergerettet worden. Dies Suchen wird eben durch schon geschehene Funde neu angeregt, welche in Italien gemacht worden sind.

Es lohnt sehr die Mühe, den alten Schätzen nachzugehen; so sollte auch dem Besitze der Hohenstaufen ein Bischen nachgespürt werden.

Wien. Professor Dr. W. A. Neumann.

Digitized by Google

Das Tischgebet, eine Radirung von Adrian van Ostade.

Mit Lichtdruck (Tafel V).

Auf der angehefteten Lichtdrucktafel sehen wir eine Bauernfamilie, welche vor dem Essen betet; der Vater sitzt links mit unbedecktem Kopfe[1]) und ist im Profil zu sehen. Er hält seinen Hut unter dem rechten Arm; zu seiner linken Seite sitzt seine Frau, ebenfalls betend, mit ihrem jüngsten Kinde auf dem Schoofs, welches sich dem Gebet anschliefst. Auf der rechten Seite steht ein demüthig gebückter Junge, vom Rucken gesehen, die Hände in der vom Kopfe abgenommenen Mütze vor der Brust haltend. In der Mitte des Blattes steht auf einem dreieckigen Stuhl, welcher der Familie als Tisch dient, ein Topf, in welchem in einer Suppe einige Knödel schwimmen, so die Mahlzeit der Familie bilden werden, welche für dieselbe dem Schöpfer dankt.

A. van Ostade, geb. 1610 in Haarlem, hat dieses Blatt, welches mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet ist, auf der Höhe seiner Kunstfertigkeit geschaffen und zwar so einfach in der Technik wie möglich, als wenn er gefürchtet hätte, dafs bei einer feineren Durchführung, die ihm, dem ausgezeichneten Radirmeister ganz zu Gebote stand, der Eindruck der Innigkeit leiden könnte.

Es ist mir keine Darstellung des Tischgebetes aus früherer Zeit bekannt, woran Ostade sich hätte lehnen können, namentlich nicht aus dem Mittelalter, wo das sog. Sittenbild, aus naheliegenden Gründen, nur selten zur Darstellung kam, und erachte ich diese Radirung von allen mir bekannten Bildern des Tischgebetes für das beste.

Wir wissen nicht, ob Ostade ein „Tischgebet" gemalt hat; dagegen finden sich im Museum von Amsterdam ein „Tischgebet" von Bega, Ostade's Schüler; in Privatbesitz ein „Tischgebet" von Brackenburgh, ebenfalls Schüler von Ostade, und ein drittes „Tischgebet" von Molenaer, Mitschüler von Ostade bei Franz Hals, gleichfalls im Amsterdamer Museum. Keines dieser Bilder reicht in der Tiefe der Empfindung und der Klarheit der Auffassung an das „Tischgebet" von Ostade.

In Frankreich hat im Jahre 1740 der berühmte Sittenbildmaler Chardin, der sich an die niederländische Schule des XVII. Jahrhunderts, namentlich an Metzu anlehnt, ein „Tischgebet", gemalt, welches recht elegant und anmuthig ist und nicht durch unpassendes Beiwerk störend wirkt. Die Darstellung ist aber nicht klar aufgefafst, denn auf derselben beschäftigt sich die Mutter, wahrscheinlich Wittwe, mit der Anrichtung der Speisen, während sie zu gleicher Zeit dem jüngsten Töchterchen eine Anweisung zum Gebete gibt. Niemand aber kann zweien Herren ganz zu gleicher Zeit dienen.

In Deutschland haben (aufser vielen nichtberufenen) drei Maler von grofsem Ruf das „Tischgebet" behandelt. Zuerst Ludwig Richter, der gemüthliche, vor einigen Jahren gestorbene Dresdener Maler, im Holzschnitt von Gaber, wiedergegeben im „Erbauliches und Beschauliches". Auf diesem Bilde betet allerdings der Hausvater und einigermafsen die Mutter; die Kinder treiben indefs Allotria mit Katzen und Hunden, und Vögel fehlen auch nicht. Das ist ja sehr plaisirlich, aber ein Tischgebet ist es nicht. Besser ist das „Tischgebet" von dem feinsinnigen Vautier. Es fehlt der Darstellung aber die Konzentration des Gedankens und die im Vordergrunde fressende Katze ist mehr als überflüssig. Aehnlicher Art ist das „Tischgebet" von Defregger. Beide Maler haben auf anderen Gebieten Tüchtigeres geleistet. Ungleich richtiger hat in neuester Zeit Max Liebermann aus Berlin das „Tischgebet" dargestellt, reproduzirt No. 22 1889 in der Zeitschrift „Ueber Land und Meer". Da beten die Leute insgesammt und nichts stört wesentlich die Betrachtung des Bildes, trotz der reichen Komposition, die an Millet und Ostade sich anschliefst.

Das „Tischgebet" bildet unter den 50 Radirungen, die Ostade hinterlassen, das einzige Blatt sittlich-religiösen Inhalts, wie mir auch von ihm nur ein Oelgemälde bekannt ist, welches ein Thema aus dem Neuen Testament behandelt. Dieses ist die in der Braunschweiger Gallerie befindliche „Verkündigung an die Hirten", welches leider nicht mit der Jahreszahl bezeichnet, aber wahrscheinlich gegen 1640 entstanden ist. Es schliefst sich an die Rembrandt'sche Radirung desselben Gegenstandes vom Jahre 1634 an.

Aachen. Dr. Sträter.

[1]) In späteren Drucken trägt der Familienvater eine Haube. Diese thörichte Aenderung rührt wahrscheinlich von St. Picart her, der noch mehrere Platten von Ostade verändert und verdorben hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nachrichten.

Aus St. Gereon in Köln.

In der St. Gereonskirche zu Köln ist die dekorative Ausstattung des Dekagons, nach den Entwürfen des Direktors von Essenwein durch Kaplan Göbbels ausgeführt, längst vollendet bis auf den Kapellenkranz. Aus diesem hat auch bereits eine vor ungefähr drei Jahren, gelegentlich eines Priesterjubiläums, ihren Schmuck erhalten, der in mehrfarbiger Marmorbekleidung, bunter Verglasung und Wandmalerei besteht. In ähnlicher Weise sollen auch die anderen sieben Kapellen behandelt werden, indem die Wandmalereien die acht Seligkeiten vorstellen, jedes Fenster eine Heiligenfigur aufnehmen soll (unter Beibehaltung der gothischen Form in den sechs Kapellen, welche diese im XIV. Jahrhundert erhalten haben,) und die Marmortäfelung in derselben streifenförmigen Anordnung ihnen zu Theil werden soll. Letztere ist bereits in zwei weiteren Kapellen ausgeführt und die bezüglichen Vorarbeiten in der folgenden, der dritten (dem hl. Andreas und den hl. drei Königen gewidmeten) auf der Evangelienseite, haben jüngst aus einer Tiefe von 86 *cm* unter dem jetzigen Niveau zahlreiche Reste von gelblichen Marmortafeln und vereinzelte von Schieferplättchen zu Tage gefördert. Dieselben haben eine Stärke von 6 bis 8 *mm* und sind glatt geschliffen, ihre gröfste Breite beträgt 29,5 *cm* (welche genau mit den Maafsverhältnissen der zur neuen Bekleidung verwendeten Platten übereinstimmt). Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dafs diese Marmor- und Schieferplatten — (die vielleicht auch in den anderen Kapellen sich gefunden hätten, wenn die Untersuchung bis zu dieser Tiefe ausgedehnt worden wäre) — Ueberreste der ursprünglichen Vertäfelung sind, also bis in die spätrömische resp. fränkische Zeit zurückreichen, welche diese Plattenmosaik liebte und auch in Kirchen zur Bekleidung der Wände und Pfeiler (wie in der Sophienkirche zu Konstantinopel und in St. Vitale zu Ravenna) mit Vorliebe zur Anwendung brachte.

Dafs nämlich die Kapellen ihren wesentlichen Bestandtheilen nach, die Gewölbe nicht ausgenommen, dieser Zeit angehören, hat sich vor einigen Jahren als ganz gewifs herausgestellt. Als dieselben nämlich zum Zwecke einer stilgemäfsen Ausstattung von den Stuckverzierungen, die ihnen vor circa 200 Jahren aufgenothigt worden sind, befreit wurden, gab sich das Gewölbe in seiner Zusammensetzung von zwei Lagen ganz flacher nur 2 *cm* starker, circa 27 *cm* im Quadrat haltender spätrömischer Ziegel als ursprüngliche Anlage zu erkennen, und die starken Risse, welche es zeigte, führten zu einer fast noch überraschenderen Entdeckung. Ueber dem Gewölbe nämlich (also unter dem Belag der Emporen) wurden mehrere grofse Krüge bemerkbar, fünf derselben, je 40 bis 50 *cm* hoch, unmittelbar hinter dem zum Mittelraum überleitenden Abschlufsbogen (der gleichfalls von einer doppelten Ziegelschicht nach unten geblendet ist) aufrecht stehend, zwei 66 resp. 70 *cm* hoch, 86 resp. 45 *cm* breit, etwas weiter zurück auf der Seite liegend. Ganz dünn und nur sporadisch eingestreuter Mörtel erschien als deren einzige ganz lose Verbindung. Die beiden letzten Krüge wurden herausgenommen und in der Krypta aufgestellt. Es ist wohl als zweifellos zu betrachten, dafs sie der spätrömischen Periode angehören und, mit zwei Henkeln versehen, unten in eine Spitze auslaufend, ursprünglich zur Aufbewahrung von Wein dienten. Bei der Frage nach ihrer Bestimmung an dieser so eigenthümlichen Stelle, drängte sich zunächst die Vermuthung auf, sie könnte eine akustische, also auf die Verstärkung des Tones abzielende, gewesen sein. Dafs solche Schallgefäfse in mittelalterlichen Kirchen vereinzelt vorkommen, hat unter Anderem der Fund in der St. Severinskirche zu Köln bewiesen, der im I. Jahrgange dieser Zeitschrift Sp. 247 ff. unter Beigabe einer Abbildung behandelt ist. Dafs aber die vorliegenden Gefäfse nicht in diese Kategorie gehören, ergibt sich aus ihrer Gestalt und Lage, namentlich aus der Stelle, an der sie sich befinden resp. befanden, mit aller Bestimmtheit. Es dürfte daher nur die Annahme übrig bleiben, dafs sie das sehr dünne und leichte Gewölbe gegen zu starke Belastung schützen sollten. Diesen Zweck sollen auf den ersten Blick die Gefäfse verrathen, die in den Thermen des Caracalla zu Rom über den Gewölben sich befinden, dicht nebeneinander gestellt, wie „die Honigzellen in einem Bienenkorbe"; und dafs Justitian für die Ueberwölbung der Kuppel von der Sophienkirche in Konstantinopel ganz besonders leichte Ziegel auf der Insel Rhodus hat anfertigen lassen, ist bekannt. Dafs in einigen dieser Hohlziegel unter den Gebeten der Priester Reli ‚uien untergebracht wurden, verdient als besondere Merkwürdigkeit erwähnt zu werden, die auch anderweitig begegnen könnte. In den vorliegenden Krügen finden sich deren nicht. Die Art ihrer Verwendung ist schon merkwürdig genug, und dieser Fall wohl der erste, der in den Rheinlanden, vielleicht in ganz Deutschland, ist beobachtet worden. S.

Der künftige Hochaltar der neuen Marienkirche zu Hannover.

Bekanntlich hat unser hl. Vater den hochherzigen Gedanken gefafst, für die in Hannover neuerbaute Marienkirche einen würdigen und schönen Hochaltar zu stiften und zu diesem Zwecke die bedeutende Summe von 50000 Frcs. gespendet. Die Höhe dieses grofsmüthigen Geschenkes zeigt so recht, was in Deutschland noch immer in vielen Kreisen nicht zur praktischen Ueberzeugung durchgedrungen ist, dafs nach der Meinung des Oberhauptes der Kirche der Hochaltar dasjenige im Gotteshause ist, was in möglichster Schönheit und Vollendung hergestellt werden mufs und woran am allerwenigsten gespart werden darf.

Im vorliegenden Falle handelt es sich also um einen Altarbau, der in hervorragender Weise alle Freunde der christlichen Kunst interessirt.

Eine leichte Skizze des Entwurfs zu diesem Hochaltar liegt nun nebst den Bedingungen für die zur Ausführung in's Leben gerufene Konkurrenz vor und gewifs dürfte es angezeigt sein, Näheres über diesen Altarbau mitzutheilen.

Digitized by Google

Die Skizze zeigt einen Flügelaltar, dessen Mitte ein hoher, schlanker Tabernakelbau einnimmt; demselben schliefst sich rechts und links je eine Nische für eine gröfsere Figurengruppe an. Die Flügel lassen, wenn sie zugeschlagen werden, den Tabernakelbau unbedeckt, und sind aufsen wie innen für gemalte Bilder bestimmt; über den ganzen Mittelschrein erheben sich zu beiden Seiten des erwähnten Sakramentsthürmchens zwei schlanke Baldachine, die ersteres flankiren. Die Predella weist zwei gröfsere Nischen für Gruppen auf, und die sehr reich gehaltene Mensa hat in der Mitte ein gröfseres quadratisches Feld mit gothischem Mafswerk und rechts und links zwei flache Bogennischen.

Die ganze Art des Entwurfs zeigt, dafs derselbe im Anschlufs an alte Vorbilder zu Stande gekommen ist und dafs der Urheber desselben redlich bemüht gewesen ist, dem neuen Werke den alten Charakter zu geben.

Gerade weil uns dieses Bestreben so durchaus sympathisch ist, glauben wir mit einigen Bemerkungen hier nicht zurückhalten zu sollen, deren Berücksichtigung in ähnlichen Fällen wohl im Interesse der Sache liegen dürfte.

Zunächst dürfte wohl der Wunsch berechtigt sein, dafs für einen Altar in Hannover, in einer der wichtigsten Städte des nördlichen Deutschlands, auch diejenigen Formen hätten mafsgebend sein sollen, die den Altarbauten dortiger Gegend in so charakteristischer Weise eigenthümlich sind. Dies ist aber leider bei der vorliegenden Skizze nicht der Fall gewesen, da sie offenbar reichen süddeutschen Vorbildern aus dem Ende des XV. Jahrhunderts nahe verwandt ist. (Das Programm für den neuen Altar sagt dagegen: „Der Altar ist als Flügelaltar mit Aufbau und Tabernakelschrein im gothischen Stile der ersten Hälfte des XV. Jahrh. projektirt.") Der reiche Baldachinaufsatz erinnert wohl sehr an den Blaubeurener Altar (1496), wird aber in solcher Ausbildung im Norden schwerlich anzutreffen sein. Desgleichen ist die in der Skizze hervortretende Ueberfülle des Ornaments wohl bei vielen flämischen und süddeutschen Altären zu bemerken: bei den gleichzeitigen norddeutschen aber zeigt sich durchgängig das Gegentheil. Das Figuren- und Gruppenwerk nimmt hier den bei weitem gröfsten Raum ein, während die bekrönenden Laub-Baldachine, die den Schrein oben abschliefsenden stehenden Gallerien u.s.w. sich durchgehends durch ihre knappe, sie streng als blofses Beiwerk bezeichnende Form charakterisiren.

In der Altarskizze für die Marienkirche zu Hannover finden sich, abgesehen von der Predella, blofs zwei verhältnifsmäfsig kleine Räume für Gruppen, und zwar zu beiden Seiten der für die Exposition des allerh. Sakramentes bestimmten Tabernakelnische. Die unruhige Wirkung, die durch das viele Ornament hervorgebracht wird, steigert sich noch dadurch, dafs dem Altarschrein rechts und links Verbreiterungen durch ein angehängtes Weinlaub-Rankenwerk hinzugefügt sind. Aehnliche Motive, aber doch in ganz anderer Weise stilistisch aufgefafst, finden sich häufig bei bayerischen und Tyroler Altären; sie kommen unseres Wissens im Hannover'schen aber, wie überhaupt im Norden Deutschlands nicht vor.

Die für die Exposition des hh. Sakraments bestimmte Nische ist durch die über alle Gebühr hinabgezogene, viel zu grofse Baldachinbekrönung sehr gedrückt und das Sanctissimum wird dort tiefer stehen, als die zu beiden Seiten befindlichen Figurengruppen, während an mittelalterlichen Altären sich die konstante Regel aufweisen läfst, dafs die mittlere Nische in irgend einer Weise wenigstens vor den seitlichen hervorragt. —

Das Verhältnifs des figürlichen Theiles dieses Altars zu dem ganzen Uebrigen charakterisirt sich auch darin, dafs von der ganzen, für den Altar gespendeten Summe, soviel aus den erwähnten Schriftstücken zu ersehen ist, für die geschnitzten Figuren und Gruppen excl. Polychromirung, sowie für sämmtliche Flügelgemälde nur 14050 Mk. bestimmt sind.

Noch weniger aber als die architektonische Einrichtung des Altars will uns die Wahl der in demselben zur Darstellung kommenden Schnitz- und Bildwerke gefallen. Es hat dabei offenbar die Idee vorgeschwebt, dieselben möglichst auf das hh. Sakrament zu beziehen. Darum hat man für die Nischen zu beiden Seiten des Tabernakels die Hochzeit zu Cana und das hl. Abendmahl gewählt, für die beiden Nischen in der Predella Abraham bei Melchisedech und das Opfer Isaaks. Für die vorerwähnten seitlichen Beifügungen sind noch geschnitzte Darstellungen in's Auge gefafst; es lassen sich aber aus der vorliegenden Skizze die Stellen, die denselben angewiesen sein sollen, nicht erkennen. Auf der Evangelienseite sollen dargestellt werden: „Ruth und Booz (Buch Ruth Kap. 2), Elias (I. Buch d. K. c. 19), hl. Apollinaris, Bischof von Ravenna, mit einem Bündel Aehren im Arm, wendet durch Gebete eine Hungersnoth ab", auf der Epistelseite „Noe mit seinen Söhnen, den ersten Weinstock pflanzend, Josua und Kaleb, hl. Maximus von Nola erquickt Felix von Nola durch eine Traube, welche in einem Dornenstrauch zeitigt".

Für die vier Gemälde auf der Innenseite der Flügel sind folgende Gegenstände bestimmt: Auf der Evangelienseite die Darstellung der Geburt Christi und der hl. 3 Könige, auf der Epistelseite die Brodvermehrung und die Jünger zu Emmaus. Für die Aufsenseiten der Flügel sind dagegen folgende Gemälde ausgewählt: I. „Papst Leo I. in geistlichem Gewande, in der Stilrichtung seiner Zeit, und dahinter St. Thomas von Aquin, Buch in der Hand (Summa) und Sonne auf der Brust (Dominikanertracht)", II. „St. Ludwig, französische Königstracht, dahinter St. Juliana Falconera, Ordensfrau, Hostie auf der Brust".

Wir gestatten uns dazu zunächst zu bemerken, dafs in der mittelalterlichen Kunst man die Heiligen nicht „in der Stilrichtung ihrer Zeit", sondern in derjenigen darstellte, die zur Zeit des Malers herrschte. Welcher künftige Beschauer des neuen Marienaltars in Hannover wird in dem „in der Stilrichtung des V. Jahrhunderts" ganz getreu dargestellten Papst Leo diesen hl. Papst erkennen, wenn nicht vorsorglich der Name recht grofs hinzugefügt wird? Ebensowenig würden die alten Meister, wenn sie in Deutschland das Bild des hl. Ludwig für einen Altar gewählt hätten, ihn in französischer Königstracht dargestellt haben. Warum hat man denn nicht auch für die hl. Juliane die genaue Tracht ihres Ordens und ihres Jahrhunderts vorgeschrieben?

Noch viel mehr aber wird es sich fragen, ob überhaupt diese Auswahl der hl. Gegenstände und Personen für einen im Geiste der mittelalterlichen deutschen

Kunst gehaltenen Altar geeignet sei. Es scheint doch gewifs keine unberechtigte Forderung zu sein, dafs man, wofern die äufsere Form der alten Altäre adoptirt wird, auch insoweit nicht gewichtige Gründe Anderes verlangen, sich möglichst den geistigen Gehalt derselben als Vorbild dienen lassen solle. Nun zweifeln wir aber daran, dafs die Darstellung von Ruth und Booz auch nur auf einem mittelalterlichen deutschen Altar sich findet, und bezüglich der Scene: Noe pflanzt den ersten Weinstock, können wir nur die feste Ueberzeugung aussprechen, dafs sie hier zum ersten Male in den Kreis der Altarbilder eingeführt wird. Ganz gewifs ist auch auf keinem unserer alten Altäre St. Apollinaris dargestellt, wie er durch sein Gebet eine Hungersnoth abwendet, oder St. Maximus, wie er von dem wunderbaren Dornstrauch Weintrauben nimmt.

Bezüglich der für die Innenseiten der Flügel bestimmten Gemälde entsprechen die zur linken Seite ganz der alten Sitte: die Geburt Christi und die Anbetung der hl. 3 Könige kommen an dieser Stelle bei unzähligen alten Altären vor. Während dann aber in alter Zeit regelmäfsig auf der entgegengesetzten Seite entweder weitere Bilder aus der hl. Jugendgeschichte Jesu, aus der Passion oder aus den grofsen Begebenheiten nach dem Kreuzestode sich finden, bringt der Plan für den Hochaltar der Hannover'schen Marienkirche hier auf einmal zwei biblische Gegenstände, die sich unseres Wissens bis heute auch noch auf keinem unserer alten Altäre gefunden haben: Die Brodvermehrung und die Jünger zu Emmaus; offenbar sind sie nur gewählt worden wegen der Beziehung, in der sie zum hl. Sakrament stehen. Gewifs soll Niemanden die Freiheit verkümmert werden, aus dem reichen Schatz der biblischen Begebenheiten Alles zur Darstellung zu bringen, was ihn besonders anzieht, aber es läfst sich doch kein Grund dafür finden, warum die uralte künstlerische Tradition bezüglich des geistigen Gehalts eines Altars bei einem Werke, dafs sich der alten Kunst anreihen möchte, verlassen werden soll.

Eben dieses Aufgeben der alten Art tritt uns auch in den zu den Bildern gewählten hl. Personen entgegen. Gewifs ist die Kunst der Kirche weit davon entfernt, nationale Schranken aufzurichten; Bilder des hl. Martinus, des hl. Georg, der 4 Kirchenväter, des hl. Franziskus, der hl. Jungfrauen Katharina, Margaretha, Agnes, der hl. Magdalena und Elisabeth finden sich in allen katholischen Ländern; damit ist aber doch nicht gesagt, dafs wir auf einmal von den uns doch so nahe stehenden Heiligen des eigenen Landes so gut wie ganz absehen könnten, um Heilige anderer Länder, die zum Theil bei unserem Volke sehr wenig bekannt sind, an hervorragender Stelle abzubilden. Zwei einheimische Heilige finden sich allerdings auf der Skizze des Hochaltars, die als Lokalheilige zu bezeichnen sind: die beiden hl. Hildesheimer Bischöfe Godehard und Bernwardus; ihre Statuen, sehr diminutiv, stehen aber so, dafs man von unten sie schwerlich wird erkennen können: oben auf dem Schrein, rechts und links von dem über der Mittelnische des Altars sich erhebenden Baldachinthürmchen. Die auf den Flügeln darzustellenden Heiligen gehören aber, wie aus dem früher Gesagten ersichtlich ist, eigenthümlicher Weise sämmtlich zu den nicht unserem Vaterlande entsprossenen und sind verschiedene derselben dem katholischen Volke hier zu Lande höchstens dem Namen nach bekannt. Auch hier ist offenbar wieder das Bestreben mafsgebend gewesen, Beziehungen auf das hh. Sakrament herzustellen. Das Bildwerk eines Altars soll aber doch ein offenes Buch sein, in dem das Volk immer von Neuem das Grofse, das Gott für unser Heil gethan hat, lesen und durch das es an die erhabenen Vorbilder, die uns die heiligen Diener Gottes hinterlassen haben, erinnert werden soll. Damit dieser Zweck erreicht werde, müssen aber doch wohl auch, falls nicht hie und da lokale Verhältnisse oder besondere Umstände Anderes verlangen, der Regel nach Heilige dargestellt werden, die dem Volke bekannt sind und an deren heiliges Leben es sich durch Anschauen ihrer Bilder auch wirklich erinnern kann. Wir sagen nochmals, um nicht mifsverstanden zu werden, dafs es uns nicht einfallen kann, die Darstellung einzelner auch wenig bekannter und fremden Gegenden angehöriger Heiligen auf den Altären engherzig zu beanstanden; wir beanstanden es aber wohl, dafs man in den 8 Heiligen-Darstellungen des Hochaltars in der neuen Marienkirche in Hannover die aus unserm Volke hervorgegangenen oder ihm durch ihre Wirksamkeit angehörigen und ihm wohlbekannten Heiligen ausschliefst. Hat denn nicht der hl. Bonifacius z. B., der vielen Gegenden Deutschlands das Kreuz gepredigt und die Gnaden des hl. Mefsopfers gebracht hat, oder der Apostel Holsteins, der hl. Bischof Vicelin, der sich in seiner schweren Krankheit von seinen Schülern in die Kirche zur Anbetung des hl. Sakramentes tragen liefs, oder der nicht fern von Hannover in Grona b. Halberstadt verstorbene und durch seine grofse Liebe zum hh. Sakrament hervorragende hl. Kaiser Heinrich II. nicht mindestens eben so viele Beziehung zu einem „Sakramentsaltar", als der von einem Dornstrauch Trauben pflückende hl. Maximus? oder zeichneten sich nicht auch eine hl. Gertrud, eine hl. Elisabeth eine hl. Hedwig durch ihre grofse Liebe zum hh. Sakramente aus? Gewifs gehört der hl. Leo der Grofse, der Namenspatron unseres hl. Vaters, des grofsmüthigen Schenkgebers des in Rede stehenden Altars, an erster Stelle zu den Heiligen, deren Darstellung sich für denselben eignet. Durch dessen Wahl war aber von vornherein es gegeben, dafs der Altar, der in seiner Entstehung eine ganz besondere Geschichte aufzuweisen hat, auch bei der Auswahl der übrigen darzustellenden Heiligen an ehrwürdige geschichtliche Erinnerungen anknüpfen dürfe und solle; ein zweiter hl. Papst hätte da mit Recht gewählt werden können, der auch ein Namenspatron unseres hl. Vaters ist und den wir zugleich mit Stolz als deutschen Heiligen bezeichnen können, Leo IX., aus dem gräfl. Geschlechte Derer von Dachsburg entsprossen. Von ihm wird berichtet, dafs er eine so grofse Andacht bei der hl. Messe gehabt habe, dafs oft seine Thränen bei ihrer Darbringung flossen; er war es auch, der auf dem Konzil zu Rom die Irrlehre Berengars, des Leugners der wahren Gegenwart Christi im hl. Sakramente, verurtheilte. Daneben zeichnete er sich aus durch seine unermüdliche besondere Fürsorge für die kirchlichen Verhältnisse Deutschlands. Aufser dem hl. Bonifacius und dem hl. Vicelin hätte man gewifs auch für diesen Altar an den in alter Zeit im ganzen

Digitized by Google

Norden so viel verehrten hl. Ludgerus denken können, den Apostel der Sachsen. Die Glaubensboten, die in Norddeutschland zuerst das Evangelium verkündigt, haben dort ja auch zuerst die Segnungen des hl. Meßopfers bekannt gemacht und die Geschichte dieser Landesheiligen zeigt dem gläubigen Volke schon seit einer Reihe von Jahrhunderten, wie das Kreuzesopfer des Herrn und die Gnade des hh. Sakramentes sich in ihnen in herrlichster Weise wirksam erwiesen haben.

Schließlich können wir bei der großen Bedeutung, die der Altar der Marienkirche zu Hannover nun einmal hat, nicht umhin, unsere Bedenken bezüglich der Art und Weise, wie der Altar beschafft werden soll, anzudeuten. Man hat den Weg der beschränkten Konkurrenz gewählt, dabei sind aber die Arbeiten arg getheilt worden. Die Zeichnungen zum Altar werden in Hannover, wohl von einem Architekten, angefertigt. Die Schreinerarbeiten und die Schnitzereien des Ornamentwerkes werden ebenfalls, wie es scheint, dort hergestellt. Für die geschnitzten Figuren und Gruppen, sowie für die Gemälde ist nur die erwähnte Konkurrenz ausgeschrieben; dabei sollen aber die ersteren nur bis zur Ueberziehung des Bildhauerwerkes mit Kreidegrund fertig gemacht werden; die Polychromirung wird also wieder von anderer Hand besorgt werden. So werden fünf oder sechs verschiedene Werkstätten mit der Ausführung des Altars betraut sein. Ob da wohl auf ein in einheitlichem Geiste und in klarer, fester Stilrichtung gehaltenes Werk zu rechnen sein wird?

Am bedenklichsten scheint uns die Trennung der Bildhauer-Arbeit und der Polychromirung zu sein, namentlich wenn sogar, wie hier geschehen soll, der Polychromeur auf einen von anderer Hand bereiteteten Kreidegrund seine Vergoldung und seine Farben auftragen soll. Herstellung des Kreidegrundes und Polychromirung gehören durchaus in eine Hand.

Frankfurt. Munzenberger.

Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage.

Im XV. Jahrhundert wurden zur Ausstattung der Kirchenparamente, namentlich im Bereiche des alten Erzsprengels Köln mit Vorliebe gewebte Stäbe gebraucht, welche zumeist und am vollkommensten von den kölnischen Bortenwirkern angefertigt wurden und daher die Bezeichnung: „Kölnische Borten" erhalten haben. Ihr Grund war in der Regel aus cyprischen Goldfäden gebildet, ihre Verzierungen bestanden in Rosetten oder Bäumchen, in Rankenwerk oder Wappenschildchen, auch in Standfiguren, und heilige Namen oder fromme Sprüche pflegten dieselben zu beleben. Ihre technische Ausführung ist eine so vorzügliche, daß sie sich bis in unsere Tage zahlreich erhalten haben, und ihre farbige Wirkung noch heute eine derartige, daß der Wunsch, diese Borten möchten durch die Wiederaufnahme ihrer Fabrikation zu neuem Leben erstehen, nicht gerade neu ist. Die Versuche aber, welche in dieser Hinsicht bislang gemacht wurden, hatten noch kein befriedigendes Resultat ergeben, bis es endlich in den letzten Tagen dem in unseren vorigen Hefte bereits erwähnten Krefelder Fabrikanten Herrn Theodor Gotzes gelungen ist, ein der alten Borte durchaus ebenbürtiges Erzeugniß herzustellen. Dasselbe besteht in einer $10^1/_2$ *cm* breiten Borte, deren Kette Leinen und waschecht gefärbte Seide, deren Einschuß Seide und metallischer Goldfaden bildet. Der goldige Grund erhält seinen warmen Ton und sein reizendes Farbenspiel durch die in Ueberfangtechnik eingebundenen rothen Seidenfäden und gewinnt durch die scharfe Abbindung der eingewebten Ornamente, die in Form einer grünen Doppelranke mit dunkelrothen Rosettchen und blauen Inschriften eine genaue Nachbildung einer alten Borte darstellen, an den Umrandungen glanzvolle Reflexe. Diese scharfe Abbindung, welche die Verzierungen trotz ihrer Feinheit auf weite Entfernungen in einer Art von Reliefirung deutlich markirt, ist nur der starken leinenen Kette zu verdanken, welche der Borte eine gewisse Schwere verleiht, ohne ihre Biegsamkeit zu beeinträchtigen, und den Goldgrund geschmeidig macht, ohne ihn zu lockern, vielmehr ihn schützt gegen jeden Bruch.

So hat der engste Anschluß an die alte Technik auch die alte Wirkung herbeigeführt, die eine geradezu bezaubernde ist, in der Nähe wie in die Ferne, und durch die stets wechselnden Lichteffekte, die jede Bewegung verursacht. Rechnet man zu diesen Vorzügen den der Unverwüstlichkeit dieser Borten hinzu, die den Jahrhunderten zu trotzen vermag, so bedarf es zu ihrer unbedingten Empfehlung wohl nur noch der Bemerkung, daß sie zugleich verhältnißmäßig wohlfeil ist, wenigstens in dieser rein ornamentalen Ausstattung. — Auf diese will sich aber der Webekünstler nicht beschränken, vielmehr zum Schmucke von Kaseln und Chormänteln auch figurale Borten schaffen, zu denen alte vorzügliche Vorbilder sich in ziemlicher Anzahl erhalten haben. Letztere tragen fast ausschließlich die Merkmale der Kölnischen Schule in ihrer höchsten Entfaltung durch Meister Stephan: ausdrucksvolle, edel bewegte, etwas kurze aber reich drapirte Gestalten. Was an ihnen der Webstuhl nicht auszuführen vermochte, wie die Haare und Konturen der Köpfe, die Hände, Gewandeinfassungen, Attribute u. s. w., das ergänzte die an keine Schablone gebundene stickende Hand, welche diesen herrlichen Gebilden erst ihre Vollendung gab. Werden diese Figuren, wie die Alten in feinster Empfindung es liebten, auf in Ovalen resp. Mandorlen sich entfaltende Rankenzüge gelegt, dann können die einzelnen Heiligen nur in der einmal angeordneten Zusammenstellung erscheinen, werden sie aber durch einfache Goldzonen geschieden, dann ist es auch möglich, die Auswahl der Heiligen besonderen Bedürfnissen oder Wünschen anzupassen.

Nachdem so der künsterische Betrieb auf einem sehr wichtigen Gebiete lange gehegten Wünschen entgegengekommen ist, wird die weitere Befriedigung derselben von der Anerkennung abhangen, die jener durch zahlreiche Aufträge findet, denn nur solche sind im Stande, für die großen, mit der Herstellung verbundenen Opfer zu entschädigen und zu weiterem freudigen und erfolgreichen Schaffen zu ermuthigen.

Schnütgen.

Victoires et captifs égyptiens

Abhandlungen.

Triptychon in vergoldetem Kupfer.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

Das interessante Werk religiöser Kleinplastik, welches wir auf der Lichtdrucktafel VI darstellen, befindet sich in der Sammlung des Herrn Wilhelm Metzler zu Frankfurt a. M., in welche es aus der 1883 aufgelösten Milani'schen Sammlung überging. Es hat die übliche Form des Triptychon und seine Bestimmung dürfte unschwer als die eines kleinen Reisealtars festzustellen sein. Zwei Löcher, welche sich in den oberen Ecken des Mittelbildes befinden, haben entweder dazu gedient, dasselbe auf eine Unterlage aufzuschrauben (etwa zum Zwecke der leichteren Aufstellung) oder um durch dieselben zwei Wappen aufzusetzen, die vielleicht, als das Werk seinen ursprünglichen Besitzer wechselte, entfernt worden sind. Allerdings hätten diese Wappen nur die Dicke des doppelten Rahmenprofils haben dürfen, da sie andernfalls den Schluſs der Flügel verhindert hätten.

Das Stück mifst 13 *cm* in der Höhe, das Mittelbild 16 *cm* in der Breite, so dafs die ganze Breite bei geöffneten Flügeln sich auf 32 *cm* ergibt. Das Material ist Kupfer, mit starker Feuervergoldung; die Platten sind gegossen und das Relief des Mittelbildes sehr stark mit den Ciselireisen überarbeitet, so dafs man auf den ersten Anblick zweifelhaft sein kann, ob man es nicht mit einem aus dem vollen Metall herausgearbeiteten Werk zu thun hat.

Die bildlichen Darstellungen sind die bei dreiflügeligen Altären sehr häufig vorkommenden: im Mittelfeld die Anbetung der heil. Drei Könige, auf den Innenseiten der Flügel links die heil. Barbara, rechts die heil. Katharina; auf der Aufsenseite die Verkündigung Mariä, bei welcher der Engel eine Schriftrolle mit dem englischen Gruſs hält: *Ave plena gracia dominu(s) tecu(m)*. Dafs das Werk der kölnischen Schule angehört, kann angesichts der aufserordentlich reich und mit virtuosem Faltenwurf behandelten Gewänder kaum zweifelhaft sein; auch der Ausdruck der Köpfe, die Behandlung des Haares und vor allem die ausdrucksvolle Bewegung der mageren Hände weist auf die altkölnische Malerschule hin. Für die Zeitbestimmmung sind wir bei dem Fehlen jedes architektonischen oder ornamentalen Beiwerks auf das Kostum angewiesen: namentlich dasjenige des rechts stehenden, bartlosen Magiers ist im Stande, uns einen ziemlich sicheren Anhalt zu gewähren. Diese Gestalt trägt das überlange, talarartige Obergewand mit langen Sackärmeln und kurzem Stehkragen, die sogen. houppelande; unter demselben erscheinen die übertrieben langen, über die linke Hand herabfallenden Aermel des Untergewandes. Beide Kostümeigenthümlichkeiten gehören nach Weifs und Viollet-le Duc dem letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts an. Wir hätten also eine Kölner Arbeit aus der Zeit um 1400 vor uns.

Zwei Besonderheiten sind es, welche an diesem bevorzugten Kunstwerk unsere Aufmerksamkeit fesseln. Zunächst die Ausführungsart der Flügelbilder, welche sich als ein mit dem Punzen bewirkter Kupferstich in Punktirmanier darstellt *(opus mallei, oeuvre pointillé au maillet)*, ein bei den kölnischen Goldschmieden um die Wende des XIV. zum XV. Jahrh. sehr beliebtes, besonders zur Verzierung der Füfse kirchlicher Gefäfse angewendetes Verfahren. In den lange und ernsthaft geführten Streit über die Erfindung des Kupferstiches, der sich schliefslich doch auf die Seite der Deutschen neigt, dürften diese vier punzirten Platten sich als wichtige Dokumente einfügen. Die aufserordentliche Sicherheit in der Technik, welche sie verrathen, schliefst jeden Gedanken an einen ersten Versuch oder die Ausbeutung einer neuen Erfindung aus und erweckt den Eindruck eines durch viele Uebung schon zur Meisterschaft gebrachten Verfahrens. Es mufs übrigens bemerkt werden, dafs ein Abdruck dieser Platten ein negatives Bild geben würde. Die Bilder sind, wie auch unser Lichtdruck zeigt, in richtiger Berechnung des durch die Punktirung bewirkten Lichtreflexes so gearbeitet, dafs die hellsten Stellen am dichtesten punktirt, die dunkelsten dagegen im glatten Metall stehen gelassen sind, eine überaus reizende Wirkung.

Digitized by Google

Aber auch das Mittelrelief hat eine Besonderheit aufzuweisen, die es von andern gegossenen oder gravirten Flachreliefs unterscheidet: Der Grund senkt sich nach den Konturen der Gestalten hin, so dafs hierdurch das Relief höher erscheint, als die wirkliche, äufserst geringe Höhe desselben über dem Grunde betragt. Auch dieser Kunstgriff, der an die übrigens mit steilen Rändern abgesetzten „Koilanaglyphen" der altegyptischen Kunst erinnert, beweist ein grofses Raffinement und zielbewufste Arbeit. Auch läfst es darauf schliefsen, dafs das Modell zu diesem Gufsbild nicht in Wachs auf eine Fläche von Metall oder Holz ausgeführt sein kann, sondern dafs es in Elfenbein oder Holz geschnitten wurde, wenn wir es in diesem interessanten Stuck nicht überhaupt mit einem Metallschnitt zu thun haben.

Frankfurt. F. Luthmer.

Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs.

Die Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs hat mehrere Mitglieder aufzuweisen, welche sich nicht nur durch hervorragende bürgerliche Stellung, sondern auch durch frommsinnige Kunstliebe auszeichneten. Besonders den Pfarrkirchen von St. Columba und St. Peter haben sie werthvollen Schmuck zugewandt. Einiges, was die Stürme der Zeit überdauert hat, theilweise freilich mit lokalem Wechsel, wollen wir in dankbarer Erinnerung hier anführen.

Zur Jahresmitte *(Nativ. bti. Johannis Bapt.)* 1417 wurde „Gerard von dem Wasservasse" zum erstenmal in den Rath der Stadt Köln gewählt, zuletzt im Jahre 1432. Die dem Vater erwiesene Ehre ging 1433 auf seinen Sohn „Goedart von dem Wasserfasse" über. Dieser Goedart (auch Goddert, Godefridus) wurde 1437 Bürgermeister, welche Würde er zuletzt im Jahre 1462 bekleidete. Beide treten uns auch in ihrer äufsern Erscheinung durch ein im städtischen Museum befindliches Gemälde näher, welches sich der Schule des Meisters Wilhelm verwandt zeigt. (Nr. 44 d. Kat.)

Auf dieser Tafel von 1 *m* 76 *cm* Breite und 97 *cm* Höhe sind drei den Leidensgang des Erlösers beschliefsende Scenen vereinigt. Als Hauptdarstellung nimmt die Kreuzigung die Mitte ein. Christus hängt zwischen den beiden Schächern am Kreuze, von zahlreichen Freunden und Feinden umgeben. Im Vordergrunde links erscheint die Kreuzschleppung, rechts die Anheftung an's Kreuz. Ganz vorn kniet links ein älterer Mann mit kurz geschnittenem grauen Haar, in pelzverbrämtem schwarzen Anzuge, die Hände zum Gebete gefaltet, hinter ihm seine Frau, einen rothkörnigen Rosenkranz haltend. Rechts kniet ein jüngerer Mann, ihr Sohn, nebst seiner Frau, hinter ihnen ein Mädchen im Kindesalter, wahrscheinlich ihre Tochter, alle drei in Grün gekleidet. Vor jeder der beiden Gruppen ist das Familienwappen aufgestellt. Der Schild enthalt auf dunkelblauem Grunde drei goldene Wasserkubel (2. 1.), über dem Helme befindet sich ein Flügel, dessen untere Hälfte blau, die obere golden ist. Im Hintergrunde hat das Bild eine hügelige Landschaft, in welcher man links die Stadt Jerusalem sieht. Goldgrund ersetzt die Luft. Es fehlt in dem Bilde nicht an wohlgelungenen, selbst an grofsartigen, ein tiefes Gefühl bekundenden Einzelheiten, denen sich Anflüge von derbem Humor gegenüberstellen. In hohem Grade störend mufs aber das Ungeschick wirken, womit die Pferde der zahlreich erscheinenden Reiter behandelt sind. Das Bild gibt sich dadurch den Schein eines die Wirklichkeit überragenden Alters, während es doch nicht von einem Vorgänger, sondern nur von einem Nachfolger des Meisters Wilhelm gemalt sein kann. Die Chronologie der Fundatoren weist seine Entstehung in die Nähe des Jahres 1400, wie das aus den beim Eingange vorhin nachgewiesenen Daten gefolgert werden mufs. Der ursprüngliche Bestimmungsort dieses Gemäldes ist nicht mehr bekannt.

Ein zweiter Bürgermeister Goddert von Wasserfafs theilte 1487 die Regierung mit Goswin von Strahlen, 1493 mit Tilman von Siegen. Er war ein grofser Wohlthäter seiner Pfarrkirche zur heil. Columba, die er 1493 nach Westen hin durch den Anbau einer Kapelle vergrösserte. Er versah diese mit Gestühle und Grabstellen, und sorgte durch eine Rentenstiftung für den daselbst abzuhaltenden Gottesdienst. Ennen „Gesch. d. Stadt Köln," III. 998, mit Bezugnahme auf handschriftliche Aufzeichnungen im Stadt-

Digitized by Google

archiv.) Aber auch ein Kunstschmuck von höchstem Werthe wurde dieser Kapelle zu Theil, den sie Jahrhunderte lang treu bewahrte, bis es im ersten Decennium des gegenwärtigen Jahrhunderts gelang, ihr denselben zu entfremden. Das 1828 bei J. P. Bachem dahier erschienene, an interessanten Notizen reiche Buch: „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen", bemerkt S. 119 in Betreff der Columbakirche: „Einige Gemälde aus dem siebzehnten Jahrhundert an den Seitenaltären sind hier die einzigen Kunstwerke, *seitdem das berühmte van Eyck'sche Bild seine Stelle in der linken Seitenkapelle mit jener in der Boisserée'schen Sammlung vertauscht hat.*" Die Kapelle, auf welche hier hingewiesen wird, ist ebendieselbe, welche der Bürgermeister von Wasserfafs gestiftet hat. Es wird keinem Zweifel unterliegen können, dafs auch das kostbare Bild seine Schenkung war, um so mehr, da dessen Ausführung seiner Lebensperiode angehört. Es wurde eines der schönsten und werthvollsten Kleinode der Boisserée-Bertram'schen Sammlung, war aber bis zum Wegzuge dieser Herren nach Heidelberg im Jahre 1812 Privateigenthum von Melchior Boisserée. In mehreren der 1862 veröffentlichten Briefe Sulpiz Boisserée's ist seiner erwähnt, wobei er es als das Bild seines Bruders bezeichnet. Die Hergabe dieses Meisterwerkes seitens des Kirchenvorstandes kann nicht genug beklagt und zugleich getadelt werden. Auch trat gegen den neuen Erwerber, der es seiner Vaterstadt entzog, unter den patriotischen Kunstfreunden Koln's eine entschiedene Mifsstimmung ein. Das Mittelbild hat die Anbetung der heil. Drei Könige in halblebensgrofsen Figuren zum Gegenstande, der rechte Flügel die Verkündigung Mariä, der linke die Darbringung im Tempel. In dem von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cottaschen Buchhandlung herausgegebenen Boisserée-Bertram'schen Galeriewerke befinden sich treffliche lithographische Nachbildungen. Das Hauptbild trägt die Bezeichnung: *Joh. van Eyck pinxt. N. Strixner & Bergman del. 1830.*

Was die Taufe dieses Bildes auf den Namen des Johann van Eyck betrifft, so fehlt es dabei nicht nur an Zuverlässigkeit, sondern sie ist entschieden zurückzuweisen. Das Heranziehen berühmtester Künstlernamen war allerdings für die merkantile Werthsteigerung der Sammlung im Allgemeinen von erheblichem Einflusse, und die Boisserée's haben davon einen Gebrauch gemacht, der für längere Zeit viel Verwirrung in der Kunstgeschichte hervorgerufen hat. Diese Taufen beruhten nicht auf ernsten Studien. Erst auf einer spateren niederländischen Reise trat Sulpiz Boisserée zu strengerer Prüfung vor authentische Werke einiger derjenigen Meister, mit deren Namen vorhin mitunter recht leichtfertig war umgegangen worden. Auch unserm angeblichen van Eyck blieb ein Wechsel in der Beurtheilung nicht erspart, freilich nur darin bestehend, dafs sein ausgezeichnetster Schuler Roger von Brügge an des Meisters Stelle treten sollte (Briefe Sulpiz B.'s, I, 802). Das Richtige aber dürfte sein, dafs wir den Maler innerhalb der Mauern von Köln unter den vielen grofsen, aber leider dem Namen nach unbekannten Meistern zu suchen haben. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts gewannen die benachbarten Niederlande einen starken Einflufs auf die altkölnische Malerschule, woraus sich eine den Brüdern van Eyck und Memling verwandte Richtung zur Geltung brachte.[1])

Ich bin übrigens nicht der erste, der sich für den kaum zu bezweifelnden Kölner Ursprung des in Rede stehenden Bildes ausspricht. Schon in der Zeitschrift „Rhein-Bluthen" Nr. 3 vom 9. Januar 1832 hat Pfarrer Fochem sich über die Grundlosigkeit geäufsert, womit Bilder in der Lyversberg'schen sowie in der Boisserée'schen Sammlung dem Lukas van Leyden zugeschrieben worden. „Es theilen", sagt er unter Anderm, „vielleicht das Schicksal der vorgenannten Bilder auch der Boisserée's grofser van Eyck: die Anbetung der Könige, und derselben Schoreel: der Tod der heil. Jungfrau. Ich besitze auch daruber schon mehrere merkwürdige Daten und hoffe, diese vielleicht recht bald ebenfalls zur Oeffentlichkeit bringen zu können. Ist nicht geschehen.) Alle diese Gemälde verlieren durch diese Entdeckung nichts von ihrem Werthe; im Gegentheil, sie erhalten um so mehr Lokalwerth für unsere alte Stadt, indem, was auch unser sel. Wallraf immer wollte, das Resultat dieser Forschungen wahrscheinlich sein wird, dafs diese Bilder von kölnischen Meistern gemalt worden und sie so vaterstädtischen Ursprungs sind."

[1]) [„Der Cicerone in der Königlichen Aelteren Pinakothek zu München" von Hirth und Muther bezeichnet dieses Flügelbild unter der offiziellen Nummerirung II. 101 bis 103 als ein Werk von Rogier van der Weyden. D. H.]

Digitized by Google

1495 erscheint wiederum ein Gerard von Wasserfafs, der bis 1519 neunmal regierender Bürgermeister seiner Vaterstadt wurde. Er starb am 7. Juni 1520 und erhielt in der Columbakirche sein Grab. Sein gleichnamiger Sohn erlangte dieselbe Würde und führte von 1533 bis 1539 dreimal den Regierungsstab. Auch von ihm ist eine werthvolle Kunstgabe zu verzeichnen. An der Stiftung der vortrefflichen Glasmalereien aus dem Jahre 1528 über dem Hochaltar in der Pfarrkirche zum heil. Petrus haben sich Gerard von Wasserfafs und seine Gattin Agnes van der Bies, einzige Tochter des reichen kölnischen Kaufherrn Johann van der Bies, betheiligt. Das mittlere Fenster ist eine Schenkung der Abtissin des St. Cäcilienstiftes, Grafin Elisabeth von Manderscheid, welche, begleitet von der heil. Cäcilia, unter dem gekreuzigten Heiland kniet. Von gleicher Schönheit sind die beiden Seitenfenster, die Kreuztragung und die Grablegung Christi enthaltend. Auf diesen Fenstern befinden sich die knieenden Bildnisse der Stifter mit ihren Wappen, worunter Gerard von Wasserfafs und seine Gemahlin die erste Stelle einnehmen. Aufserdem gewahrt man die Wappen der Familien v. Siegen, v. Wesel, v. Erkelenz und anderer. (v. Mering „Die Bischöfe und Kirchen von Köln", I, 196.) Dieser Gerard von Wasserfafs starb 1541 und in demselben Jahre schieden auch die Bürgermeister Adolph Rinck und Jacob von Rottkirchen aus dem Leben. Sie erhielten alle drei ihre Grabstätte in der Columbakirche, wo ihnen ein gemeinsames Epitaphium gewidmet wurde, von dem damaligen Stadtsekretär Johann Helmann in lateinischen Versen verfafst. v. Hüpsch theilt dasselbe in seiner Epigrammatographie II, 39—40 mit.

Die Tauf- oder Kreuzkapelle in der Peterskirche bewahrt einen prachtvollen, figurenreichen und kunstvoll geschnitzten Altar aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, mit Scenen aus der Leidensgeschichte Christi. An demselben sind der Donator und seine Gemahlin in knieender Stellung angebracht.[2] Gemafs den beigegebenen Wappen gehörte der erstere der Familie von Lyskirchen an, das andere Wappen ist, nach v. Mering (a. a. O. S. 198), auf Katharina von Wasserfafs zu deuten. In dem Altare ist die Tumba mit den Gebeinen des heil. Evergislus, Erzbischofs von Köln, aufgestellt.

Durch ihren hohen amtlichen Rang und ihren Reichthum durften die Herren von Wasserfafs sich jenen vornehmsten Kölner Geschlechtern anschliefsen, welche im gesellschaftlichen Verkehr einen grofsen Luxus entfalteten. Dem mufste die ganze häusliche Einrichtung entsprechen. Besonders suchte die Silberkammer zu glänzen: hier war der Schatz, der für des Hauses erste Zier gehalten wurde, hier die Stelle, wo die Ebenbürtigen sich gegenseitig zu überbieten suchten. Einen Bericht in der Zimmerischen Chronik (III, 237—238) über ein Banket im Wasserfafs'schen Hause wird man hier mit Interesse lesen. Das Banket fand in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts statt. Man führte die Gäste in eine Nebenkammer, wo sie den reichen Vorrath von Silbergeräth anstaunen mufsten. Es war zu der Zeit „als die beiden Gebrüder Freiherren von Zimbern zu Köln gewesen." Im weitern Verfolg meldet der Bericht: „Und aber in derselben Nacht war gerade zur Fastnachtsfeier ein grofses Banket in eines reichen Bürgers Haus; hab' ich's recht behalten, so hat er der Wasserfafs geheifsen, einer der reichsten aus der ganzen Bürgerschaft. Unter anderm führte man die Gäste in die Garderobe, die sich am Saale befand, und liefs sie das Silbergeschirr sehen. Das war des Silbers viel allda, wie bei etlichen, und nicht den geringsten, Fürsten nicht gefunden wird, wie denn die Kölner sonderlich mit dem Silbergeschirr prangen, das auch Manches gröfstes Vermögen ist. Ich habe dieses Wasserfafs Silbergeschirr damals auf dreifsigtausend (Gold-) Gulden schätzen hören, denn es waren in der Garderobe zwei Seiten vom Boden bis zur Decke hinauf mit lauter Silbergeschirr in Gefächern überstellt. Danach safs man an einer langen Tafel zusammen, die Herren und das Frauenzimmer, und das Banket fing an."

Köln. J. J. Merlo.

[2] (Sie bilden über Mafswerk-Blendarkaden die Ausstattung der Predella dieses Altars, der sich in Bock „Das heilige Köln" abgebildet und beschrieben findet. D. H.)

Digitized by Google

Ein illustrirtes Gebetbuch des XV. Jahrhunderts.

Mit 2 Abbildungen.

Das Jesuitenkolleg zu Katwyck bei Leyden besitzt ein in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, nach Ausweis seines Kalenders in Frankreich, vielleicht zu Paris geschriebenes und reich ausgemaltes Buch, welches in kunstgeschichtlicher Hinsicht unter mehrfacher Rücksicht Beachtung verdient.

Zuerst ist die enge Verbindung seiner herrlichen, zu den besten ihrer Art gehörenden Miniaturen mit dem Texte sehr lehrreich. Das Buch beginnt mit dem Kalender, der für jeden Monat zwei kleine Bilder bietet, das erste derselben zeigt die Beschäftigung, das zweite die Darstellung des Sternbildes des Monates. Man findet im Januar und Februar je einen Mann, der neben dem Herdfeuer bei einer gedeckten Tafel sitzt, um gemüthlich zu essen und zu trinken, im März zwei den Weinstock behauende Männer, im April eine Frau in blumiger Laube, die beweist, dafs diese Malereien in Gegenden entstanden, wo der Frühling früh einzieht, im Mai einen jungen Mann, der mit seiner, ihm eben angetrauten Frau in einer frischen Landschaft lustwandelt, im Juni und Juli zwei Schnitter bei der Heu- und Weizen-Erndte, im August drei Drescher, im September einen Mann in der Kelter, im Oktober einen Sämann, im November einen Hirten mit drei Schweinen, im Dezember endlich einen Mann, der sein geschlachtetes Schwein mittelst des Besens im Feuer sengt.

Dafs diese rein profanen Gegenstände hier, wie in manchen andern alten Kalendarien, beim Anfange eines Gebetbuches zugelassen sind, zeugt für die Naivität des Mittelalters, das glücklicherweise die kirchlichen und weltlichen Geschäfte noch nicht so von einander geschieden hatte, wie dies in unsern Tagen der Fall ist. Wie in Gebetbüchern, so wurden an Chorstühlen, auf Kapitälen und Glasgemälden Scenen dargestellt, die heute dort nicht mehr angebracht werden dürften.

Auf die im Kalender dargestellten Monatszeichen und die Namen der aufgezählten Heiligen gehen wir der Kürze wegen hier nicht ein. Wie bemerkt, sprechen letztere für französischen, ja für Pariser Ursprung des Prachtwerkes.

Es folgen nun vier Abschnitte aus den Evangelien, und zwar zuerst der Anfang des Evangeliums des hl. Johannes, dann Perikopen aus Lukas, Matthäus und Markus. Die umseitig abgebildete Miniatur[1]) zeigt, in welcher Art die vier Evangelisten dargestellt sind, und wie die Gröfse, worin sie in karolingischen und ottonischen Handschriften uns entgegen treten, einer volksthümlichern Zeichnung Platz gemacht hat, welche im XV. Jahrhundert überall vorherrscht, weil ein gesunder Realismus alles durchsäuerte. Bei aller Realität, die sich hier in Darstellung des Sessels, des Zimmers, der Tracht und der Haltung des Evangelisten Matthäus verräth, bleibt dem idealen Element sein Recht; denn der erste Blick lehrt, dafs der Engel dem Schreiber das Tintenfafs zu heiliger Arbeit hinhält, auf die letzterer in sorgsamster Art eingeht.

Nach den vier Perikopen finden wir zwei Gebete zu Maria, deren Inhalt durch zwei weitere Miniaturen versinnbildet ist. Eine zeigt die thronende Gottesmutter vor zwei in Levitenröcken gekleideten, musizirenden Engeln, die andere die Leiche des Heilandes im Schoofse seiner zwischen Johannes und Magdalena unter dem Kreuze sitzenden Mutter. In den beiden Bildern wird also Maria in ihrer Stellung zu Jesus als zu ihrem Kind und Erlöser geschildert.

Das Buch ist ein sog. „*Livre d'heures*", ein Laienbrevier, enthält darum als Kern die Tageszeiten der Mutter Gottes, welche gemäfs der kirchlichen Zählung des Tages in acht Abschnitte zerfallen. Die beiden ersten, Matutinum und Laudes, sollen früh am Morgen gebetet werden, sind darum von der Darstellung der ersten Ereignisse des Lebens Marias begleitet. Vor der Matutin ist auf einem von sechs kleinen Scenen begleiteten Hauptbild die Geschichte der Eltern Marias und ihre eigene bis zur Verkündigung einschliefslich gemalt, vor den Laudes die Heimsuchung. Neben die vier weitern Gebetsabschnitte, also die für die erste, dritte, sechste und neunte Stunde alter Zählung,

[1]) Die guten Photographien, nach denen die Abbildungen angefertigt sind, verdankt der Verfasser der Arbeit und Güte des hochwürdigen Herrn Fr. de Bruyn S. J. zu Katwyck.

(6, 9, 12 und 3 Uhr heutiger Rechnung), bestimmten Tageszeiten, stellte der Maler in vier weitern Miniaturen die Geburt Christi, die Erscheinung der Engel bei den Hirten, die Anbetung der Könige und die Opferung im Tempel dar. Für den Abend bleiben als letzte sog. Tageszeiten Vesper und Complet, bei denen wir die Flucht nach Aegypten, die Krönung Marias im Himmel, also die Vollendung ihres Lebens finden.

An diese Tageszeiten schliefsen sich die sieben Bufspsalmen sowie die Litanei von allen Heiligen an. Da David diese Psalmen verfafste, und da der Betende in den Psalmen wie in der Litanei Verzeihung der Sünden und ein gnädiges Gericht erfleht, zeigt ihm die Miniatur im Hauptbilde das letzte Gericht, in vier Nebenscenen aber die Geschichte des königlichen Sängers. Zwei anscheinend weit auseinanderliegende Dinge: Abfassung und Inhalt der Gebete sind also hier auf einem Blatt illustrirt.

Kleiner als das Officium B. M. V. sind die drei folgenden Officien zu Ehren des Leidens Christi und des hl. Geistes sowie für die Todten. Am Eingang des ersten zeigt die Miniatur als Hauptscene die Kreuzigung, daneben, wie Judas den Herrn verräth, Pilatus sich die Hände wäscht, der Herr sich geifseln läfst und sein Kreuz trägt. Beim Officium des hl. Geistes ist die Hauptdarstellung des Pfingstfestes von vier kleinern umrahmt: die Apostel ziehen aus in alle Welt, Petrus predigt und tauft, Christus wird im Jordan getauft, weil von ihm die von Petrus gespendete Taufe ausgeht. Ist es nicht auffallend, mit welchem Geschick hier, die Sendung des hl. Geistes in ihrem geschichtlichen Verlauf, ihrem Erfolg und ihrer Ursache, den Werken und Verdiensten Christi, gezeigt wird?

Die Miniatur, welche beim Todtenofficium steht, folgt weil sie kulturhistorisch merkwürdiger ist als die übrigen, in Abbildung (Seite 85/86). Aus ihr wird auch Stil und Ausführung der übrigen klar. Im Hauptbilde liegt der Sterbende unbekleidet auf seinem Lager. Die Kopfbinde deutet wohl auf sein Leiden hin. Der von zwei Klerikern mit Kreuz und Kerze begleitete Priester besprengt ihn mit Weihwasser. Oben nimmt der Erzengel Michael eben die Seele in Empfang, um sie zu dem durch das Fenster hereinschauenden Herrn emporzutragen. Er wendet sich um und stöfst mit dem Ende seines Kreuzesstabes eine (in der Abbildung kaum mehr erkennbare) nur in feinen Strichen angedeutete Teufelslarve zurück. Das oberste Nebenbildchen geht dem Hauptbilde zeitlich voraus, denn es zeigt die Ertheilung der hl. Wegzehrung. Im zweitem Nebenbilde wird die Leiche in ein weifses Tuch eingenäht; weiterhin tragen grau gekleidete Mönche sie zum Friedhof, wo sie ohne Sarg versenkt wird.

Ein thronendes Marienbild, welches das nackte Kind auf dem Schoofs hält, leitet fünfzehn Gebete zu Ehren der Freuden Marias ein. Sie passen so trefflich zur ebenso vornehmen als kirchlichen Ausstattung des Buches und spiegeln den Stil seiner Miniaturen so gut in Worten, dafs wir wenigstens zwei derselben mitzutheilen nicht unterlassen können. Sie lauten:

mit rothen. Oft sind die blau-goldenen Laubverzierungen durch bunte, meist hellfarbige Vögel, Insekten, Schmetterlinge und Käfer, die alle von trefflicher Naturbeobachtung zeugen, belebt. Die vergoldeten Stellen sind dagegen mit grünen Blättern und blauen, rothen oder in Lila gefärbten Blumen besetzt, und zwar so, dafs hier nicht Stilisirung der Pflanzentheile, sondern möglichste Naturwahrheit erstrebt wird.

Als Grundtöne dienen hier immer Weifs mit Blau und Gold, dort Gold mit Grün und Roth oder Blau.

Die Schrift, bestehend aus kräftigen, schwarzen Minuskeln, hat viele Anfangsbuchstaben in Blau mit weifser Schattirung auf Glanzgold oder in Glanzgold auf rothem und blauem, weifs schattirtem Grund. Dies Glanzgold der Buchstaben überbietet mit Erfolg die matte Vergoldung in den Randleisten. Wo die Schrift eine Linie nicht ausfüllte, legte der Miniator Streifen auf blauem oder lilaartigem Grunde mit weifser Zeichnung und goldenen Punkten oder Figürchen ein.

Weil dies System mit Konsequenz festgehalten wird, bleibt das Buch trotz des Wechsels in seinen Verzierungen — nicht zwei Seiten sind in gleicher Art behandelt — ruhig und einheitlich.

Auch in den Miniaturen herrscht ein bestimmter Farbenrhythmus. Derselbe wird sich am leichtesten an der Hand der zweiten der hier abgebildeten Miniaturen darthun lassen.

Der Bettvorhang des Hauptbildes und des obersten Nebenbildes, das Bett der zweiten Nebenscene und der Todtengräber in einer der untern sind roth. Diesem Roth steht Blau gegenüber im Kleide der knieenden Frau und im Fenster des Hauptbildes, in der Bettdecke des obersten und im Vorhang des zweiten Nebenbildes; es tönt in der Luft des untersten aus.

Zwischen Roth und Blau stehen zwei helle Farben: Weifs und lichtes Violett. Letzteres ist, mit Gold gehöht, benutzt: im Hauptbilde für die Bettdecke und die Kleidung des die Kerze tragenden Dieners, in der zweiten Nebenscene für das Kleid der nähenden Frau, in der letzten für das des Priesters. Verwandt ist mit dieser Farbe der Ton des dunkeln Habits der die Bahre tragenden Mönche.

Weifs sind die Leintücher des Bettes, die Decke, worauf das Ciborium steht, eine Wand des Zimmers, die Oberkleider der Kleriker, der Hauptschleier der Frauen, die Umhüllung der Leiche und andere kleine Gegenstände. Gold umrahmt die Bilder; ein ihm nahestehender Farbton ist für den Boden verwandt. Wie oben das Roth des Betthimmels aus dem Hauptbilde in die erste Nebenscene herübergeht, so ist die zweite durch Farbe und Musterung des Bodens mit dem untern Theil jenes Hauptbildes vereint. Durch diese doppelte Farbenverbindung ist die über der Schrift stehende obere Hälfte zusammengefafst. Entsprechend geht unten die grüne Farbe des Bodens durch die beiden letzten Bildchen. Der Gesammteindruck der Farbenskala ergibt demnach unten: auf grünem Boden Weifs und Grau; in der Mitte: auf gelbem Grunde Blau, helles Violett und Weifs; oben: Roth mit Gold.

In den meisten Miniaturen hat der Maler einer in der Mitte stehenden Hauptfigur ein blaues Kleid gegeben. Marias Kleid und Mantel sind immer blau. Dies Blau ist mit Schwarz, fast nie mit Gold, schattirt. Da Gold auch in Grün und Weifs nicht vorkommt, so zerfallen die Farben in zwei Reihen, deren erstere Blau, Grün und Weifs mit schwarzer oder dunkeler Schattirung enthält, während in der zweiten leichtes Roth, helles Violett und Grün mit Gold gehöht vertreten sind.

Ein lichter, feiner Ton beherrscht das ganze Prachtwerk, worin nicht weniger als 48 Miniaturen vertheilt sind; 24 im Kalender, 17 oben beschriebene grofse, eben soviel kleinere mit Bildchen der Heiligen bei den an sie gerichteten Gebeten. Rechnet man dazu noch die 406 Randleisten, so wird nicht geleugnet werden können, dafs ein solches Meisterwerk eines eingehenden Studiums wohl werth ist.

Fügen wir zum Schlusse bei, dafs in den Säumen der Kleider und der Teppiche oft Inschriften vorkommen. So liest man in der an zweiter Stelle abgebildeten Miniatur oben am Betthimmel des Sterbenden den Satz aus dem Todtenofficium: *„Dilexi, q(uonia)m exaudiet d(omi)n(u)s vocem.“* Im Stoffe, welcher den Sessel in der ersten abgebildeten Miniatur bedeckt, ist oben eingewirkt: *EVSOME.* In andern Stoffen liest man: *ONE ORVE; CHEORNE; ENOVRN* endlich *EONVE.* Schwerlich wird solchen Inschriften ein Sinn unterlegt werden dürfen; sie scheinen nur als Verzierungen angebracht zu sein.

Steph. Beissel S. J.

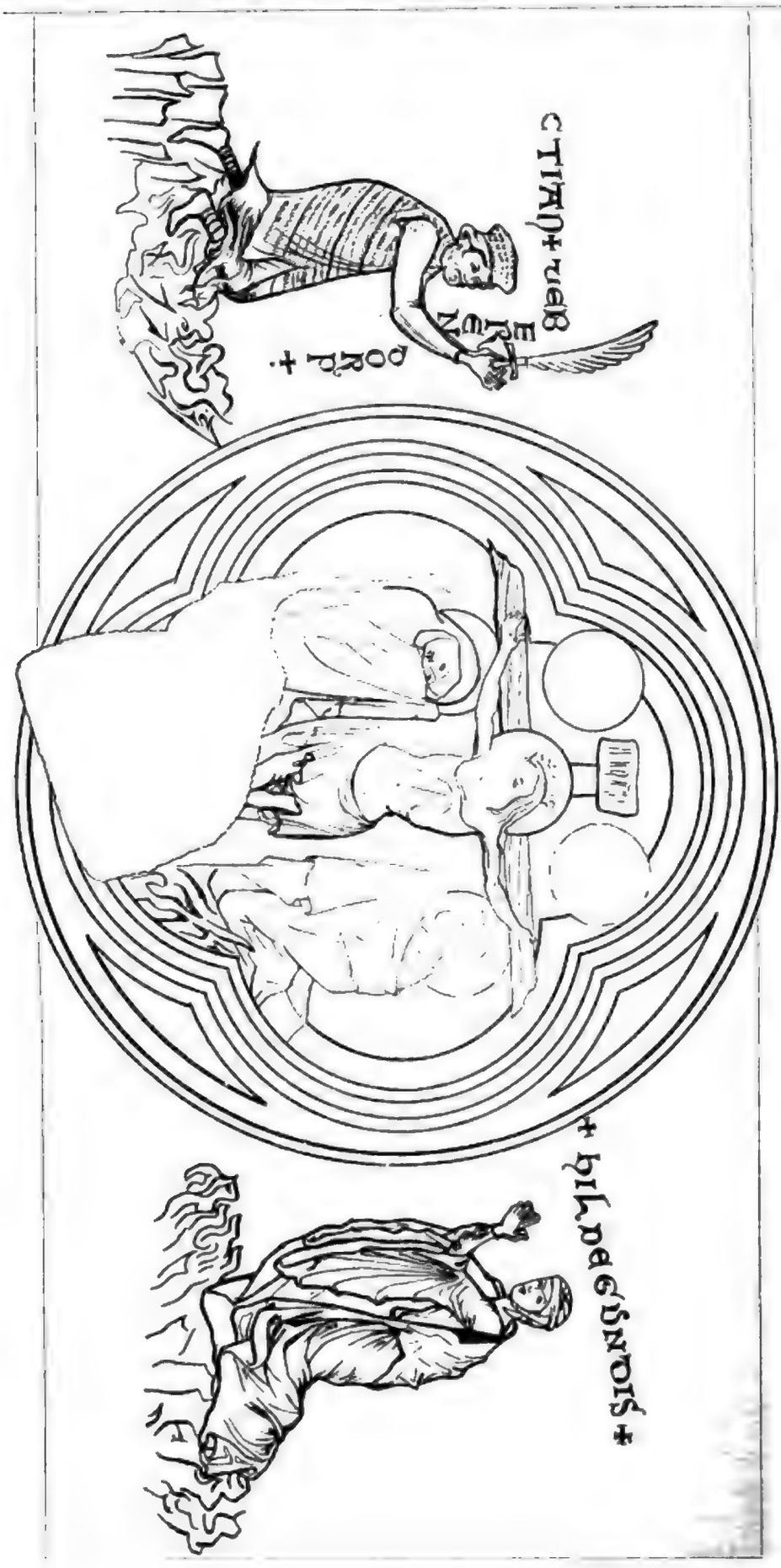
Digitized by Google

Neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrh. in einem Kölner Privathause.

Mit Abbildung.

In dem Hause Mathiasstrafse 4 zu Köln, welches von seinem Eigenthümer Herrn Johann Luckger bewohnt wird, trat vor Kurzem gelegentlich der Tapetenerneuerung auf dem obersten Gange ein Wandgemalde zu Tage, welches in einzelnen Parthien so gut erhalten ist, dafs der Maler Batzem die umstehende ganz getreue Abbildung davon nehmen konnte. Die Breite der ganzen Darstellung betragt 2 *m* 16 *cm*, die Höhe des Mittelbildes 1 *m* 6 *cm*, die der Donatoren 54 *cm*. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar, von einem Vierpasse umgeben, den ein Kreis umschliefst. Grune und rothe Linien bilden die Einfassungsstreifen, blaue Farbe den Hintergrund. Das Kreuz ist braunroth, das Lendentuch weifs, die Krone dunkelbraun gefarbt; die Heiligenscheine sind gelb gehalten, der Mantel der Gottesmutter wie des hl. Johannes roth. Dafs der letztere knieend dargestellt ist (vielleicht auch die hl. Maria), ist wohl als eine ganz aufsergewöhnliche Konzession zu betrachten, welche hier dem sie eng umrahmenden Vierpasse gemacht wurde. Die beiden Medaillons, welche den oberen Kreuzbalken flankiren, haben ohne Zweifel die Repräsentationen von Sonne und Mond enthalten. Die Haltung des Christuskörpers ist eine sehr mafsvolle und edle, der Oberkörper ganz schwach modellirt, das Lendentuch in weitem Gefalt sehr würdig drapirt nach Analogie des Wechselburger Holz-Kruzifixus. Der Gesichtsausdruck der Gottesmutter zeigt erhabenen Ernst, die Johannes-Figur meisterhafte Faltenbehandlung. Dafs die leider nur sehr mangelhaft erhaltene Mittelgruppe von hoher künstlerischer Bedeutung war, beweisen auch die beiden desto besser konservirten Donatoren-Figuren, deren meisterhafte Zeichnung unsere Abbildung hinreichend erkennen läfst. Die eine derselben stellt gemafs der Beischrift „*....ctian de Berendorp*“ dar, welcher mit einem halb dunkelrothen Untergewande und mit gelblichem Pelzmantel und Pelzmütze bekleidet ist; die erhobenen Hande halten ein kleines Kreuz und eine grofse Palme, welche den Gedanken nahe legen, dafs der Stifter im Kreuzzuge geblieben sei. Die Stifterin tragt gelbliches mit weifsen Lichtern versehenes Unterkleid, rothen Mantel mit hellblauem Futter und schwarzem Kragen, weifses Kopftuch und Gebände. Auch die Hände dieser mit „*Hildegundis*“ bezeichneten Stifterin sind betend erhoben. Sie kniet wie ihr Partner auf einer Konstellation braunrother Linien, die nicht als Wolke gedeutet werden kann wegen ihrer zackenartigen Gestaltung. Diese weist vielmehr auf ein Felsgebilde hin, wie es sich auch in Ueberresten zu Füfsen des hl. Johannes erhalten hat, und scheint also den Kalvarienberg darstellen zu sollen. — Leider ist es nicht gelungen, in den Kölner Schreinsurkunden diese Namen ausfindig zu machen, und es wird wohl einem glücklichen Zufalle überlassen bleiben müssen, etwas Näheres über deren Träger zu ermitteln. Dafs sie dem XIII. Jahrhundert angehört haben, kann keinem Zweifel unterliegen, denn auf dieses und zwar nahezu auf die Mitte desselben weisen Zeichnung und Kostüm mit grofser Bestimmtheit hin. Das Untergewand des Stifters zeigt in seinen Ausläufen noch romanisirende Anklange, seine Haarlocke bereits gothisirende Neigungen. Die Tracht der Stifterin, ihre weiten Schleppärmel und ihr Kopftuch nebst Gebände bezeichnen den Schlufs der Uebergangszeit. Die aufserordentliche Leichtigkeit, womit der reiche und lebendige Faltenwurf behandelt ist, die Grazie, welche die Bewegung, das feine Gefühl, welches die Hände, der edle Ausdruck, welche die Köpfe auszeichnet, die ganze aufserordentlich klare und bestimmte Linienführung lassen den Urheber als einen sehr hervorragenden Künstler erscheinen. Vielleicht ist es derselbe, dem die allerdings viel gröfseren und minder delikat ausgefuhrten, aber in der Bewegung sehr ähnlichen Figuren in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln ihren Ursprung verdanken. Auch die Gemälde in den beiden seitlichen Kapellen-Nischen von St. Kunibert zeigen manche verwandte Zuge, besonders in der scharf konturirten zackigen Gewandbehandlung, und die Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen, die unser Mitarbeiter Kaplan Göbbels vorzüglich hergestellt hat, dürfen vielleicht als etwas spätere Erzeugnisse derselben Hand betrachtet werden. Dieser hervorragenden

Digitized by Google



und hochbedeutsamen Kölner Künstlerhand, welche für die Entwickelung der Malerei in der Uebergangsperiode zur Gothik von geradezu entscheidender Bedeutung war, näher nachzuspüren, ist eine hochwichtige Aufgabe der Forschung. Für diese wäre es von der gröfsten Wichtigkeit, dafs endlich mal auch in dieser früheren Epoche kölnischen Kunstschaffens ein Künstlername festgestellt, resp. mit noch vorhandenen Werken in urkundliche Verbindung gebracht werden könnte.

Schon kurz nach seiner Entstehung mufs unser Wandgemälde eine Uebermalung erfahren haben, denn die in Quadrate abgetheilten Darstellungen, welche dasselbe an einigen Stellen noch bedecken, lassen den frühgothischen Charakter erkennen. In diesem mögen auch die Reste von Gemälden gehalten gewesen sein, die bei einer früheren Gelegenheit auf der anstofsenden nach Osten gelegenen Mauer des Hauses hervorgetreten, aber damals mit Oelfarbe überstrichen worden sind. Gemäfs den vom Sohne des Hauses Herrn Joseph Lückger mir gütigst ge-

Digitized by Google

machten Angaben war es namentlich eine etwa 4 *m* uber dem jetzigen Fufsboden in Lebensgrofse ausgeführte knieende Figur, vielleicht die eines Engels. Sie scheint zur Umgebung des Altars gehört zu haben, denn dieses Haus hat sich aus der alten Mathias-Kapelle entwickelt, welche nach Esser: „Geschichte der Pfarre St. Johann Baptist in Köln" S. 122 urkundlich nur bis in das XV. Jahrhundert zu verfolgen ist, gemäfs den örtlichen Befunde aber mindestens bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts zurückreicht. Aus dieser Ursprungszeit stammt ohne Zweifel noch die nördliche und östliche sehr dicke Tuffsteinmauer, während die südliche und westliche (an der Strafse gelegene) Mauer einen Umbau in der spätgothischen Zeit erfahren haben mufs. Nur auf jenen beiden Tuffsteinwänden finden sich noch Reste von Malereien und zwar auf der Ostwand, welche auch der in dem städtischen Archive vorhandene Stadtplan vom Jahre 1570 als geradlinig zeigt, in dem Erdgeschosse auf der Nordwand, wie bereits oben bemerkt, in der zweiten Etage. Dieser letztere Umstand legt die Vermuthung nahe, dafs die Kapelle ein oberes Geschofs oder eine Gallerie enthalten hat, in deren Höhe die in kleinerem Mafsstabe ausgeführten Malereien angebracht waren.

Die Kapelle, welche ursprünglich den Zweck hatte, die Pfarrkirche von St. Johann zu entlasten, zugleich dem zweiten Pfarrkaplane eine Wohnung zu bieten, war dem heil. Mathias geweiht, der später der Strafse den Namen gegeben hat. Dafs die Kapelle einen schlanken Thurm hatte, ergibt sich aus dem vorhin erwähnten Stadtplane, aber auch noch aus der jetzigen Gestaltung des Dachstuhles. Dieser wird noch von mehreren ca. 30 *cm* starken eichenen Balken durchschnitten, welche ehedem die Glocken getragen haben. Im Jahre 1808 wurde nämlich diese Kapelle, obwohl ihre Zugehörigkeit zu der Pfarrkirche von St. Johann sie dagegen hätte schützen müssen, von der französischen Regierung als Domänengut mit Beschlag belegt und trotz aller Reklamationen behauptet, um im Jahre 1811 verkauft und bald in ein Wohnhaus verwandelt zu werden. Dafs der jetzige Besitzer desselben das merkwürdige Wandgemälde mit besonderer Pietät behandelt, verdient alle Anerkennung und für die Bereitwilligkeit, mit welcher derselbe mir dessen Abbildung gestattet und erleichtert hat, spreche ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus. Schnütgen.

Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefäfse.

Seit der Zeit, dafs man für alte Formen und Techniken wieder Verständnifs fand, dieselben achtet und ehrt, hat wohl manches mittelalterliche Kunstwerk nicht mehr so leicht den Weg zum Trödler, Althändler, Liebhaber oder gar in den Schmelztiegel gefunden, als wie vor den 40er Jahren dieses Jahrhunderts. Aber auch manches alte schätzbare Stück hat seit jener Zeit die Werkstätte des Goldschmiedes gefunden, vor der es besser bewahrt geblieben wäre. Vielleicht am wenigsten sind die Goldschmiede dafür verantwortlich zu machen, dafs eine Reparatur oder Restauration einem guten oder gar kostbaren Stücke so sehr zugesetzt hat, dafs es einem Kenner oft wehe thut. Die Besteller der Reparatur, welche ebenso wenig das Richtige zu veranlassen wufsten, wie der Goldschmied es zu machen verstand, trugen auch vielfach die Schuld. Nach der einen wie nach der anderen Richtung ist erhebliche Besserung eingetreten. Wohl die wenigsten Goldschmiede, welche sich mit der Anfertigung kirchlicher Geräthe befassen, würden heute noch Fehler machen, wie sie früher leider auch von tüchtigen Meistern gemacht wurden, aber auch heute noch von nicht Spezialfachmännern leider gemacht werden. Das Stilverständnifs und die Werthschätzung alter Arbeiten hat bei allen Gebildeten, bei der Geistlichkeit nicht zum kleinsten Theile, so zugenommen, dafs Anforderungen, wie sie früher gestellt und so leicht dem Kunstwerke zum Verderben wurden, nicht mehr so oft erhoben werden. Trotzdem dürfte es nicht überflüssig sein, wenn wir im Nachfolgenden die Flickerei, Reparatur und Wiederherstellung alter Edelmetallgeräthe und -Gefäfse einer Besprechung unterziehen. Eine lang-

jährige Praxis des Verfassers dieser Zeilen dürfte ihn hierzu berechtigen, ohne dafs derselbe alten werthgeschätzten Kollegen gegenüber einer Ueberhebung sich schuldig machen möchte.

1. Wenn ein alter, durch irgend einen Umstand seinen Zwecken nicht mehr entsprechender Gegenstand in Behandlung genommen werden soll, haben die Besitzer vor allem festzustellen, ob derselbe überhaupt noch brauchbar, ob er mehr oder minder historischen, archäologischen, ästhetischen oder technischen Werth hat. Die Beantwortung dieser Fragen fällt wohl zum kleinsten Theile dem Goldschmiede zu. Zeigt sich nun, dafs der Gegenstand kaum noch den Anforderungen, die man heute an einen zweckmäfsigen Gebrauchsgegenstand stellen mufs entspricht, wohl aber einen der angedeuteten Werthe hat, so ist zunächst eine Flickerei in's Auge zu fassen. Ganz besonders mufs dies aber dann geschehen, wenn der historische oder archäologische Werth des Gegenstandes bei einer gründlichen Reparatur oder gar Restauration leiden würde. Jene Flickerei soll sich dann nur auf Vornahme der allereinfachsten Arbeiten erstrecken, wie Nieten, Schrauben etc., aber mit gröfster Einschränkung Zinnlöthungen, so dafs dadurch nur der Verfall des Ganzen vermieden wird. Es mufs dann aber auch, um diese Flickerei nicht dem Gegenstande zu gröfserem Nachtheil werden zu lassen, derselbe aufser Gebrauch gestellt werden.

2. Eine Reparatur — wir denken uns dann stets eine gründliche — darf angerathen werden, wenn auch der Gegenstand noch gut brauchbar ist, und einem der vorhin bezeichneten Werthe entspricht. Bei der Reparatur ist schon darauf Rücksicht zu nehmen, dafs dieselbe von einem Arbeiter vorgenommen wird, welcher darin bewandert ist, und wohl darauf zu achten, dafs nicht mehr geschieht wie nothwendig ist, um den Gegenstand nicht dem täglichen Gebrauche, wohl aber dem Gebrauche bei besondern Gelegenheiten wieder geeignet zu machen. Bei vergoldeten Gegenständen ist, wenn irgend möglich, jede Feuerlöthung zu vermeiden und, wenn dieselbe vorgenommen werden mufs, auf solche Theile zu beschränken, welche durch Abschaben oder Abziehen des Goldes (auf chemischem Wege) nichts an Schönheit der Technik, sei es Gravirung, Ciselirung, Email, Niello etc. einbufsen können. Die technischen Gründe hierfür wollen wir nicht verschweigen, vorab aber noch bemerken, dafs wir aufser Geräthen etc. in Silber und Gold, auch in Kupfer und Messing vergoldete im Auge haben.

Goldene Gegenstände sind selten, sehr selten, noch seltener sind sie durch den Gebrauch reparaturbedürftig geworden. Dieselben leiden selbst bei Feuerlöthungen wenig oder gar nichts, falls nicht durch Vorhandensein von Edelsteinen, Perlen oder Email eine derartige Arbeit überhaupt verboten ist. Letzteres ist immer der Fall, wenn die Edelsteine und Perlen nicht ohne Nachtheil der Fassungen aus denselben herausgenommen werden können, oder auch das Email bei der Löthung eine über starke Siedehitze hinausgehende Wärme aushalten müfste.

Bei silbernen, unvergoldeten Gegenständen hat das Löthen im Feuer keine erheblichen Nachtheile, wenn nicht ebenfalls Edelsteine etc. unter gleichen Voraussetzungen, wie vorhin bemerkt, auch hier ein Veto einlegen, oder wenn der Gegenstand an sich sehr fein und delikat, nicht bereits durch häufiges Löthen und Absieden eine derartige Sudschicht hat, dafs eine Wiederholung des Feuerlöthens und der damit verbundenen weiteren Manipulationen den Gegenstand unter Umständen fast zerstören könnte. Wenn dies auch selten vorkommen mag, so darf es doch nicht aufser Acht gelassen werden, und erlauben wir uns hier die bezügliche Technik, welche ohnehin auch bei späteren Besprechungen in Betracht kommt, näher zu erläutern.

Aeufserst selten, fast nie, ist ganz reines Silber verwendet worden. Das Silber besteht im legirten Zustande meistens aus Silber und Kupfer. Bei jedem Erhitzen bis zum Gluhen nimmt das Kupfer der Oberflächen dieser Legirung Sauerstoff der Luft in sich auf und bildet hierdurch schwarzes Kupferoxidul. Dieses wird durch Abkochen (Sieden) in mit Schwefelsäure stark angesäuertem Wasser aufgelöst, wodurch die weifse Farbe des reineren und im Wiederholungsfalle ganz reinen Silbers erscheint. Die Alten brauchten wohl meistens zur Auf- resp. Ablösung dieser Oxidulschicht ein Bad von Weinstein und Salz. Der Borax, der bei jedem Löthen gebraucht wird, mufs mit denselben Mitteln entfernt werden. Die auf diese Weise entstandene Sudschicht, d. h. die jetzt weifse Oberfläche des Silbers, ist aber naturgemäfs sehr poros, und kann das Absieden wiederholt werden, bis das ganze Metall eine einzige porose

feine Silbermasse ist, die beim geringsten Drucke zerbricht. Diese Erklärung rechtfertigt wohl genugend die oben ausgesprochenen Vorbehalte in Bezug auf die Reparatur silberner Gegenstände. Die Gefahr ist um so grösser, je geringhaltiger das verwendete Silber ist und schon bei 800/1000 Feingehalt (13 Loth) nicht zu unterschatzen.

Diese Manipulationen sind auch ein Hauptgrund, weshalb das Löthen im Feuer bei vergoldeten Gegenstanden nur mit der oben angegebenen Beschränkung anzurathen ist. Die Feuervergoldung, die an allen bis zum Jahre 1840 angefertigten Gefafsen die ausschliefslich angewendete Vergoldung ist, geschah fast nie auf dem ungesottenen Metalle. Soll nämlich im Feuer vergoldet werden, so wird zuerst Gold mit Quecksilber in einem glühenden Tiegel vereinigt, d. h. das Gold wird amalgamirt und bildet ein teigartiges Gemenge, welches auf die durch Bestreichen mit in Salpetersäure aufgelösten Quecksilber amalgamirte Oberfläche des zu vergoldenden Metalles aufgetragen und zweckentsprechend durch Pinseln und Bürsten gleichmäfsig auf derselben vertheilt wird. Durch häufiges, mäfsiges Erwärmen bis über Siedehitze verdampft das Quecksilber und das reine Gold bleibt auf dem Silber oder Kupfer haften. Auch diese Schicht ist ganz naturgemäfs porös. Wird der Gegenstand nun glühend heifs, so dehnt sich die in der porösen Sudschicht des Silbers und Goldes vorhandene Luft aus und treibt die Feuervergoldung zu mehr oder minder grofsen Blasen, ja wirft dieselbe wohl gar ab, und jedenfalls mufs dann die Vergoldung entfernt werden, wenn die fertige Reparatur den Gegenstand wieder anständig erscheinen lassen soll. Ohnehin sind auch leicht kleine Mängel in der Vergoldung da, wo durchaus Gold auf der Oberfläche sein mufs, durch Anreiben zu ersetzen, welches Verfahren sich ohne grofse Mühe bis zu einer Solidität bringen läfst, dafs sie mindestens derjenigen der galvanischen Vergoldung gleichkommt.

Die emaillirten Arbeiten haben ohnehin schon durch die erste Feuervergoldung an Festigkeit verloren, indem das dem Email unterliegende Metall durch dessen nothwendige Erwärmung sich ausgedehnt hat, das Email, bekanntlich ein Glasflufs, sich nicht mit ausdehnen konnte, daher unzählige, dem Auge nicht einmal bemerkbare Sprünge erhielt. In diese Sprünge und kleinen Risse drang die Säure, auch wohl das flüssig gewordene Quecksilber ein, und so wurde der Grund zur leichteren Zerstörung des Emails gleich bei dem Fertigstellen der Arbeit gelegt. Mufste nun gar der Gegenstand, um eine intensivere Goldfarbe zu zeigen, gefärbt werden, so litt das Email noch weit mehr. Das Gold, welches nach Abdampfung des Quecksilbers auf der Oberfläche haften bleibt, zeigt nämlich eine sehr helle, wie der Goldschmied sagt, grüne Farbe und wird durch Anwendung von essigsaurem Kupfer oder Kupferoxidul, dann von Salpeter, Salz, Zinkvitriol, Schwefel etc. gefärbt bis zu einem dunklen, dem natürlichen Feingold ähnlichen oder ganz gleichen Tone. Dies ist das hier erwähnte Färben. Die alten Meister kannten gar wohl den schädlichen Einflufs dieses Prozesses und vermieden denselben an sehr heiklen Arbeiten, wie an den transluciden Emails des XIV. und XV. Jahrhunderts, an denen die vergoldeten Theile ungefärbt gelassen wurden. Somit erscheint die Mahnung für die äufserste Schonung der emaillirten Theile wohl gerechtfertigt. Ergänzen des Emails durch sogen. kaltes Email, Lack etc., kann durchweg nicht empfohlen werden. Solche Ersatztechniken haben keine Dauer und schaden später nur dem guten Aussehen der Arbeiten, abgesehen davon, dafs die verwendeten Harze und Fette unter die Emailschicht treten und eher deren Zerstörung beschleunigen, als verhindern.

Auch dürfen niellirte Theile nur ganz ausnahmsweise der Feuerlöthung ausgesetzt werden. Das Niello, ein Schmelzprodukt von Schwefelblei, Schwefelsilber und Schwefelkupfer, welches mit Anwendung von Salmiak auf das Silber aufgeschmolzen wird, fliefst schon bei ganz geringer Glühhitze, kommt daher beim Feuerlöthen in neuen Flufs, tritt über seine ursprüngliche Fläche hinaus, mufs dann nachgeschliffen und nachpolirt werden. Jede neue Vergoldung wird so mehr oder minder behindert, und die natürlichste Folge ist, dafs Schönheiten der Arbeit, besonders die für den Effekt des Niello nothwendigen Feinheiten des Stichels ungemein leiden.

Wir glauben kaum, dafs man nach diesen Auseinandersetzungen noch leichtfertig eine Reparatur alter Arbeiten vornehmen lassen, vielmehr alle Mittel anwenden wird, sie möglichst zu umgehen, um den Original-Charakter von diesen zu erhalten.

Digitized by Google

3. Eine sogenannte Wiederherstellung, in Folge deren das Stuck ganz wie es gewesen „wie neu" aussehen soll, birgt für den alten Charakter desselben die allergröfsten Gefahren. Alles bezüglich der Reparatur Gesagte mufs auch hier unbedingt voll und ganz berücksichtigt werden. Das jetzt durchaus nothwendige Feuerlöthen, der schadhaften und der zu ergänzenden Theile verlangt die vollständige Entfernung des Goldes, und ganz selbstverständlich ist, dafs der Gegenstand dann auch neu glatt gemacht werden mufs. Die Folge davon ist, dafs die in und an den meisten Gegenständen noch vorhandenen Hammerschläge der Feile und dem Schaber weichen; solider werden diese Theile sicher nicht hierdurch, auch die Gravirung und Ciselirung wird wenig geschont. Dann werden die Ecken der Profile, welche rund abgeschlissen sind, dadurch, dafs man das Profil nachfeilt, wieder schärfer gemacht, was natürlich dessen Ausdruck abschwächt und die Silhuette verdirbt. Dazu kommt, dafs fast durchgängig alle untersten Theile der Fufse, z. B. an Kelchen, Ciborien, Monstranzen etc. etc. stark abgeschlissen, fast alle gothischen Nodi von vornherein durch die mangelhafte Treibtechnik dieser Periode durchlöchert, fast alle Kuppen und grofseren Flächen durch Beulen, Blätterungen im Metall, stets wiederholtes Nachziehen der Schrauben beschädigt sind. Fast alle Griffe sind durch die ersten und späteren Nieten, womit dieselben befestigt wurden, durchlöchert. Getriebene Figuren und Reliefs sind durchschnittlich auf den höchsten, daher dünnsten Stellen verbeult, in den tiefsten Stellen durchgeschlagen; das Auslöthen der letzteren läfst fast immer den Kontur der Ornamente und Figuren unbestimmter werden, und die Schraffirung resp. Mattirung des Grundes in der Regel verschwemmen. Wird hier nicht mit äufserster Vorsicht restaurirt, so leiden die in Ornamenten, Mafswerk, Inschriften etc. bestehenden Gravuren nicht allein, sondern sie verlieren auch meistens durch das nothwendig werdende Nachgraviren ihren alten Charakter, wenn sie nicht gar ganz verloren gehen. Dazu kommt, dafs in den meisten Fällen, wo eine Restauration verlangt wird, auch Aenderungen gewunscht werden, welche sehr häufig den ganzen alten Aufbau und Eindruck des Werkes schädigen. Manches schöne Reliquiar wird zur Monstranz umgeändert. Die Cylinderweite entspricht dann nicht der Gröfse der heutigen Hostie, das Oeffnungs-Verfahren etc. mufs geändert werden und selten wird die alte Form mit der nothwendigen Pietät gewahrt. Die romanischen Kelchkuppen scheinen zu unbequem für den Gebrauch des Kelches, ein Ciborium soll daraus gemacht werden, Deckelverschlufs, neuer Deckel und alle an dem Kelche vorzunehmenden Arbeiten können demselben nur schaden. Bei Gefäfsen fur das heilige Oel geht es leider in den meisten Fallen nicht besser; und so könnten wir wohl beinahe alle alten Gefäfse anführen und wir würden sehen, dafs derartige Restaurationen durchschnittlich besser unterblieben wären. Berücksichtigen wir hierbei nun noch den Kostenpunkt, so müssen wir erklären, dafs es fast immer sich empfiehlt, diese alten Gefäfse zu flicken und dadurch zu konserviren. Der event. für die Restauration anzulegende Preis möge dann für die Anschaffung einfacherer Gebrauchsgegenstände verwendet werden.

Soll dann gar das Email ergänzt werden, welches fast immer beim Nachemailliren im Feuer gänzlich abspringt und dessen Farben wohl die wenigsten Emailleure genau herzustellen im Stande sind, so wird man uns Recht geben, wenn wir uns dagegen strauben und lieber die alten Emailtheile durch neu angefertigte Emails ersetzen, als diese Kostbarkeiten zerstören helfen. Wir bemerken hierbei noch, dafs sehr oft die Oberfläche des Silbers, sei es durch das Email, sei es durch sonstige Einflüsse, wie Schwitz, Fett oder Sud, so angegriffen ist, dafs auch nach Aussprengen des alten Emails eine neue Emailschicht selten haften wird. Gleiche Vorbehalte gelten vom Niello.

Und nun zum Schlusse die immer nothwendige Neuvergoldung! In den allerwenigsten Fällen entschliefst sich wohl der Besteller oder der Arbeiter zu einer neuen Feuervergoldung. Der Besteller schreckt vor den Kosten zuruck, der Arbeiter räth aus Gesundheits- und Bequemlichkeitsgründen, heutzutage auch wohl, weil er es gar nicht mehr kennt oder keine genügende Praxis mehr darin hat, von der Feuervergoldung ab und die ihm bequemere und geläufigere galvanische Vergoldung an, und dann ist es um den alten Charakter des Stückes geschehen. Das Schleifen hat vorher schon mancher alten Gravirung allen Originaltypus genommen. Der Polirstahl in der Hand des geringsten Arbeiters thut nachher das Uebrige, um die Gravirungen und feine Details zu verstumpfen und zu ruiniren.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dafs uns alte Arbeiten vorlagen, die eine so dicke Sudschicht hatten, dafs der galvanische Strom gar keine Wirkung erzielte und hier das allerelendeste Hulfsmittel dienen mufste.

Die vorstehenden Zeilen dürften hinreichendes Material gebracht haben, um für die Zukunft das leichtfertige Behandeln alter Kostbarkeiten nach Möglichkeit zu verhüten. Es würde freudigst zu begrüfsen sein, wenn fernerhin alte Werke nur erprobten Meistern, welche mit der nothwendigen Kenntnifs, Gewissenhaftigkeit und vor allem Uneigennützigkeit diese Arbeiten vornehmen, anvertraut würden, damit kommenden Geschlechtern viel weniger als den kaum vergangenen die Erfahrung erspart bleibe, dafs mit dem Restauriren und Repariren mehr verdorben als verbessert worden ist. Im allgemeinen soll dem alten Gegenstande seine alte Form belassen und nur in Ausnahmefällen eine sogen. Wiederherstellung zugemuthet werden. Alte Gefäfse mit schönen Formen und guter Technik werden viel besser geflickt in den Sakristeien, Schatzkammern, Museen aufbewahrt, als durch radikale Herstellungsarbeiten ihres Charakters beraubt, zumal solche Aenderungen doch in der Regel nur unpraktische Gebrauchsgegenstände zu schaffen vermögen. In Diöcesan-Museen vereinigt, würden sie uns ein besseres und lehrreicheres Bild der Kunstthätigkeit unserer Vorfahren geben, als Gypsabgüsse, Photographieen, Zeichnungen etc. es vermögen. Diese Museen würden dann wohl in den meisten deutschen Diöcesen eine solche Wichtigkeit erhalten, dafs von dieser Stelle aus nicht allein belehrend und anregend, sondern auch unterstützend gewirkt werden könnte, und dürfte wohl diese Unterstützung denen vornehmlich zu Gute kommen, die durch Herleihen der meisten und besten alten Gegenstände die Bedeutung des Museums gehoben hätten.

Wird nun diesen Angaben entsprechend eine scheinbar oder wirklich nothwendig gewordene Reparatur resp. Restauration alter Kunstwerke vorgenommen, dann mag der Archäologe, Kunstkenner und Besitzer zufrieden sein, dafs eine langjährige Praxis die Mittel und Wege anzugeben versucht hat, jene der Nachwelt so gut zu erhalten, als es den Umständen nach möglich ist; der Verfasser aber mag dann den Zweck seiner Abhandlung für erreicht halten dürfen.

Köln. Gabriel Hermeling.

Bücherschau.

Neerlandia Catholica sive Provinciae Ultrajectensis Historia et Conditio Leoni XIII P. M. Quinquagesimum ab inito Sacerdotio annum explenti a. D. 1887 in festo S. Sylvestri Catholici Neerlandi pietatis causa d. d. — Utrecht 1888, P. W. van de Weyer.

Dieses glänzende Prachtwerk im gröfsten Folio-Formate ist ein neuer Beweis für das warme und reiche kirchliche Leben, welches in unseren Tagen unter den Katholiken Hollands herrscht. Es ist eine Weihegabe an den heiligen Vater zu seiner Sekundiz, um demselben über den gegenwärtigen Stand der kirchlichen Angelegenheiten in der holländischen Kirchenprovinz Bericht zu erstatten. Daher werden im I. Buch die einzelnen Diöcesen Utrecht, Haarlem, Herzogenbusch, Breda, Roermond behandelt in ihrer historischen Entwickelung, mit ihren Anstalten, Dekanaten, Pfarreien etc., im II. Buch die Klöster etc., im III. die Bruderschaften, die charitativen, wissenschaftlichen u. s. w. Einrichtungen, zuletzt das „katholische Amsterdam", eine Zusammenstellung seiner Geschichte und seines heutigen Zustandes. Auf 660 Seiten entfaltet sich diese mit der gröfsten Sorgfalt zusammengestellte Uebersicht in zweispaltigem Text, der links in Antiqua lateinisch, rechts in gothischen Buchstaben holländisch ist. Die typographische Ausstattung, die in scharfen und schönen Lettern, in überaus zahlreichen kleinen und grofsen, schwarzen und rothen gothischen Initialen, in sehr vielen und mannigfaltigen gothischen Zierstreifen, Vignetten u. s. w. besteht, genügt den höchsten Ansprüchen. Dazu kommen mehrere Farbendruckblätter, die sehr figurenreichen Weihetafeln der einzelnen Diöcesen und einiger Genossenschaften, sowie Abbildungen von Kirchen und kirchlichen Anstalten. Diese reiche Ausstattung ist gemäfs der am Schlusse beigefügten „Geschichte dieses Werkes" vornehmlich dem Typographen P. W. van Weyer, der auch den buchhändlerischen Vertrieb besorgt, und dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht zu danken. Uebrigens haben viele kirchliche Künstler Hollands dazu mitgewirkt. Dafs trotzdem das Werk eine durchaus einheitliche Leistung, ist der beste Beweis für die Einmüthigkeit, mit der die bezüglichen Kräfte des Landes in technischer und stilistischer Beziehung arbeiten. Gerade diesem Umstande mögen die schönen Erfolge, welche das kleine Holland besonders im letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstschaffens errungen hat, zuzuschreiben sein. So ist denn dieses wahrhaft monumentale Werk, um dessen Zustandekommen der Professor im Seminar zu Rijsenburg, Dr. Joannes Jansen, sich besondere Verdienste erworben hat, ein Denkmal wie des Glaubens so des Lebens in dieser gesegneten Kirchenprovinz. S.

Digitized by Google

Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst. Gezeichnet in der Vatikanischen Ausstellung von Heinrich Swoboda, Kaplan am Deutschen Campo santo in Rom. Mit sechs Kunstbeilagen. Paderborn 1889, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

Diese der Vorbemerkung gemäfs „vom Standpunkte einer ästhetisch-liturgischen Kritik" bearbeitete Denkschrift über die Vatikanische Ausstellung beginnt mit einem Rundgang durch dieselbe „um das Einzelne kennen zu lernen" und schliefst mit „Allgemeinen Urtheilen und Vergleichen". Auf jenem nach den einzelnen Ländern sich entfaltenden Rundgange werden die wichtigsten Gegenstände kurz beschrieben und an der Hand von mancherlei recht verständigen Kunstanschauungen und -Grundsätzen geprüft, um oft gelobt, noch öfter getadelt zu werden. Die auf Nachahmung oder gar Kopirung mittelalterlicher Vorbilder beruhenden Objekte kommen durchweg am besten weg, so dafs der Hinweis auf „unsere gothischen Dogmatiker" etwas befremdlich erscheint. Dafs er aber doch ernst gemeint sei, beweist die Bemerkung. „Da aber die Schönheit und Kirchlichkeit an keinen Stil ausschliefslich gebunden ist, würden wir eine gröfsere Vielseitigkeit und duldsamere Freiheit, deren erste Strahlen sich schon zeigen, gerne dazu wünschen." Wie grofs die Freiheit auf diesem Gebiete war und ist, beweist am besten die Ausstellung selbst, die Einheit nur zeigte in der unbegrenzten Verehrung gegen die Würde und die Person des heiligen Vaters. Dafs aber diese Einheit sich darauf nicht beschränken darf, vielmehr auch auf die richtigen Prinzipien der kirchlichen Kunst sich ausdehnen mufs, kann keinem Zweifel unterliegen. Ganz bestimmte Regeln sind dafür erforderlich, über welche die Kunstforscher sich zu verständigen haben, zumal diejenigen, welche dem modernen Kunstschaffen im Dienste der Kirche ihre Aufmerksamkeit widmen. An wohlunterrichteten und wohlmeinenden Kräften fehlt es nicht, aber sie müssen aus der Besonderung und Zersplitterung, um nicht zu sagen gegenseitigen Bekämpfung, heraustreten, wenn anders aus dem Wirrsal, in dem wir uns befinden, ein Ausweg gefunden werden soll. S.

Baugeschichtliches.

Bekanntlich findet sich die Entstehungsgeschichte der grofsen Bauwerke des Mittelalters, besonders der kirchlichen, durchweg in tiefes Dunkel gehüllt. Hiervon bildet die Londoner Westminsterkirche dermalen eine Ausnahme, dank den Forschungen des englischen Archäologen Wyatt Papworth. In dem unter dem 20. Dezember 1888 erschienenen Hefte des periodischen Organs (Journal of Proceedings) des im I. Hefte dieser Zeitschrift vom Unterzeichneten besprochenen Royal Institute of British Architects hat der genannte Forscher das von ihm Ermittelte veröffentlicht. Es erstreckt sich dasselbe vom Jahre 1050, der Zeit der Gründung der Westminster-Abtei durch König Eduard den Bekenner ab, bis zur Gegenwart hin. Aus nicht weniger als 95 Zeitabschnitten werden uns Architekten, Bildhauer und sonstige Künstler vorgeführt, welche bei dem Bau und den im Innern desselben ausgeführten Kunstwerken thätig gewesen sind. Sonstige Ermittelungen noch, zum Theil von grofser kunstgeschichtlicher Bedeutung, sind dem Verzeichnifs der Künstler beigegeben. Hier sei nur bemerkt, dafs im Jahre 1245 aus Anlafs eines geplanten Umbaues der Kirche fränkische Architekten zur Begutachtung berufen wurden und dafs weiter im Jahre 1413 ein Architekt aus Rouen, Alexander de Berneval, die Verlängerung des Hauptschiffes leitete. Ein Grabdenkmal aus Alabaster ward 1376—77 von einem belgischen Künstler, entweder aus Lüttich oder aus Valenciennes, angefertigt; endlich macht sich das Hereindringen der Renaissance in England durch Grabdenkmäler für Heinrich VII. und Heinrich XIII., von Pietro Torregiano aus Florenz, bemerklich. Alle anderen in sehr grofser Zahl namhaft gemachten Künstler waren Engländer. Das Inselreich wufste sich besser vor italienischen und französischen Meistern zu wahren, als unser Vaterland nach dem Ablauf des Mittelalters.

Die vorstehend besprochene Veröffentlichung bildet in baugeschichtlicher Hinsicht gewissermafsen eine Ergänzung des 1836 in London bei Weale erschienenen, mit 48 Abbildungen ausgestatteten Werkes von E. Wedlake-Braylay und J. Britton, The History of the concient palace and Late Houses of parchiament at Westminster.

Abgesehen von dem Werke des Jesuiten Stephan Beissel über die St. Viktorskirche in Xanten, möchte wohl keine deutsche Arbeit so viel Licht über die Geschichte einer unserer hervorragendsten Kirchenbauten verbreitet haben, als die des Herrn Wyatt Papworth über die berühmte Londoner Abteikirche und deren Zubehor.

Köln. A. Reichensperger.

„Das Galerie-Werk" der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien hat für das Vereinsjahr 1888 den Zuwachs von zwei hervorragenden Blättern erhalten. Das bekannte in der Münchener Pinakothek befindliche Porträt der Maria Kuthwen, Gemahlin van Dijck's, die sogen. „Musizirende Dame", ist von Prof. Wilhelm Hecht durch eine grofse Radirung so vortrefflich wiedergegeben, dafs die malerischen Vorzüge des ausgezeichneten Bildes in ihr vollkommen zum Ausdrucke gelangt sind. — Den heiligen Sebastian von Mantegna im Wiener Belvedere hat der Kupferstecher Viktor Jasper in einer Weise reproduzirt, dafs diese so tief empfundene Darstellung des Mantuaner Malers durch den Stich zu einer Art von Allgemeingut geworden ist. Auch als Zimmerschmuck verdienen die beiden Blätter alle Empfehlung.

Der rothe Posaunenengel von Fra Angelico da Fiesole, einer von den zwölf musizirenden Engeln, welche die „Madonna della stella" in den Uffizien zu Florenz umgeben (und gemäfs unserer Notiz in Jahrg. I Sp. 452 durch Brogi in Florenz kürzlich photographisch reproduzirt sind), ist durch Julius Schmidt in Florenz in Farbendruck recht gut wiedergegeben worden. Der bekannte Chromo-Xylograph Knofler in Wien (der die Klein'schen Farbendrucke lieferte) hat diese Wiedergabe besorgt, die den lieblichen Meister auch in seiner leuchtenden Farbengluth erkennen läfst. H.

Bibliothèque nationale. — Ms. latin 1156 (Sacramentaire de Gellone). — Fol. 122.

Digitized by Google

Von dem hier in Lichtdruck (Tafel VII) beigefügten frühgothischen Tafelgemälde werden wir demnächst das (den hl. Johannes Ev. darstellende) Pendant bringen mit erläuterndem Text. D. R.

Abhandlungen.

Johann von Crane und seine Stiftungen in der St. Ursulakirche zu Köln.

Die Kirche des ehemaligen freiweltlichen adeligen Damenstiftes zur hl. Ursula gehörte zu den besuchtesten der Stadt Köln, nicht nur von Einheimischen, sondern auch von den vielen hier verweilenden Fremden, und besonders die zahlreich, selbst aus fernen Landen eintreffenden Pilgerschaaren pflegten, nachdem sie im Dom die weltberühmten Reliquien der hl. drei Könige verehrt hatten, die Schritte zur Ursulakirche zu richten, um die Furbitte der hl. jungfräulichen Martyrinnen *(ad sanctas virgines* war die ursprüngliche Benennung der Kirche zu erwirken

Neben ihrer architektonischen Bedeutung war von alten Zeiten her diese Kirche im Innern mit werthvollen Kunstwerken ausgestattet, wovon einiges sich bis zur Gegenwart erhalten hat. Aufser einem Cyklus von Gemalden aus dem XV. Jahrhundert, welche die anmuthige und rührende Legende der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen zum Gegenstande haben, sowie verschiedenen Skulpturwerken, sind zehn auf Schiefersteinplatten gemalte Apostelbilder als die ältesten dokumentirten Tafelmalereien der Kolner Schule beachtenswerth. An dem Bilde des Apostels Philippus befindet sich auf der Ruckseite eine Inschrift, welche das Jahr 1224 fur die Entstehung nennt und zugleich anzeigt, dafs diese Apostelbilder einem Altare angehört haben.

Das XVII. Jahrhundert brachte manche Neuerungen, welche dem damaligen Zeitgeschmack huldigen. Dem unbefangenen Urtheil der Gegenwart würde der Ersatz für das damals Vernichtete oder Entfernte sicher nicht in allen Theilen als ein glücklicher erscheinen. Der Weihbischof von Köln, Georg Paul Stravius, der ein Kanonikat beim Ursulastifte besafs, grundete im Jahre 1642 den neuen Hochaltar mit einem grofsen Gemälde von Cornelius Schut, einem Schüler von Rubens, das den Martertod der Kirchenpatronin darstellt, aber nicht zu den gelungeneren Leistungen des Meisters gehört, der Vieles für Kölner Kirchen gemalt hat, worunter sich besonders ein Bild in der Gereonskirche auszeichnet: die hl. Maria mit dem Jesuskinde, von zahlreichen Heiligen umgeben, welche ihre Verehrung gegen sie ausdrucken *(omnium Sanctorum regina)*. Dasselbe ist sammt dem Altare eine 1638 gemachte Schenkung des dortigen Kanonikus Gerhard von Pilgrum. An dem alten Hochaltar in St. Ursula hatte sich eine das Antependium ersetzende Tafel von hohem Kunstwerth befunden, mit Malerei, Metall- und Emailarbeit versehen, welche jetzt zu den ersten Zierden des städtischen Museums in der Abtheilung der altkölner Schule gehört. Der Kirchenvorstand hatte sie 1810 dem Professor Wallraf zum Geschenk gemacht.

Einen überaus freigebigen Wohlthäter fand die Ursulakirche an dem kaiserlichen Hofrath Johann von Crane und seiner Gemahlin Maria Verena Hegemiler. Crane hielt sich viele Jahre in der Eigenschaft als kaiserlicher Gesandter bei der freien Reichsstadt Köln hier auf. Er bewohnte ein Haus in der Columbapfarre und liefs in der dortigen Kirche am 13. November 1638 einen Sohn, den ihm Frau Verena geschenkt hatte, auf die Namen Franz Wolfgang taufen. Das Taufbuch verandert seinen Namen in „Joannes Krann". Seine nahen freundschaftlichen Beziehungen zu dem geschätzten Juristen Dr. Andreas Gail bezeugt der Umstand, dafs er am 18. April 1641 in derselben Kirche die Pathenstelle über eine neugeborene Tochter desselben ubernahm. Diesmal ist er „Joannes Krän" genannt. Dafs er ein Mann von ausgezeichneter diplomatischer Befähigung gewesen, ist daraus zu folgern, dafs er 1648 beim westfälischen Friedensschlusse zu Münster zu den Vertretern des Kaisers gehörte. Als Lutheraner geboren, trat er zur katholischen Kirche uber, der er die warmste Anhänglichkeit bewahrte.

Seine grofse Zuneigung für die Ursulakirche hat er durch folgende Gaben bewiesen:

Digitized by Google

Im Jahre 1643 liefs er den Nikolaus-Altar, südlich zur Seite des Hochaltares, erbauen. Derselbe hat die Inschrift:

Deo optimo maximo. Virgini matri. S. Nicolao Episcopo ac S. Ursulae patronae Joannes Crane Sacrae Caesareae Maiestatis Consiliarius imperialis aulicus et Verena Hegemihlerin coniuges fieri fecerunt

Anno M. DC. XLIII.

Das Altarbild ist ein Werk des tüchtigen Kölner Malers Johann Hulsman, den Sandrart (Teutsch. Acad. Bd. I Th. 2 S. 309) als einen Künstler von „inventivem, herrlichem Geist" rühmt. Es ist eine seiner schönsten Arbeiten und stellt den hl. Nikolaus, Bischof von Myra, in seinem Pontifikalornat dar, wie er vom Kaiser Konstantin die Urkunde empfängt, welche ihm gestattet, im ganzen römischen Reich das Christenthum zu verkundigen.

Man mufs bedauern, dafs Hulsman in unserm städtischen Museum nicht angemessen vertreten ist. Nur das Bildnifs des berühmten Kriegshelden Johann von Werth in lebensgrofser ganzer Figur ist beachtenswerth und zeigt den Künstler auch in diesem Fache von vortheilhafter Seite.

1644 liefs Johann von Crane auf seine Kosten eine neue sogen. goldene Kammer errichten, in welcher die bedeutendsten Reliquien aufbewahrt werden. Eine Inschrift am Gewölbe mit seinem Namen macht die Anzeige davon.

Für die dankenswertheste Gabe dürfte das 1659 entstandene Grabmal der hl. Ursula in dem nördlichen Querschiff zu halten sein, das wir als ein hervorragendes, wahrhaft edles Kunstwerk bezeichnen zu dürfen glauben.

Ein Fachmann, der geschickte ehemalige Dombildhauer Professor Christian Mohr hat in seinem Buche: „Koln in seiner Glanzzeit", S. 225 ff. mit warmem Schönheitssinn und frei von stilistischen Vorurtheilen dieses vortreffliche Werk gewürdigt.

Der Hauptbestandtheil desselben ist die auf dem Sarkophag ruhende, aus Alabaster gefertigte Gestalt der hl. Ursula, und mit Recht bemerkt Mohr, dafs sie so ganz das Geprage lieblicher Jungfräulichkeit trage, dafs man sie kaum ohne Rührung zu betrachten vermag. Dieser Eindruck steigert sich, je öfter man vor sie hintritt. Ihre Lage ist eine ausgestreckte, ebenso die beiden Arme, deren wohlgeformte Hände mit der inneren Fläche auf dem Körper ruhen. Das Gewand tritt von der Gestalt zurück, um sich nicht selbständig geltend zu machen, oder auch um nicht, was sich für ein Grabdenkmal niemals ziemt, die Körperformen in ungebührlicher Weise hervortreten zu lassen. Alles Beiwerk, das Ruhekissen und die Krone sind mit grofster Sorgfalt und mit reichster Ausschmuckung durchgeführt. Die Taube zu den Füfsen der Märtyrin hängt mit der auch inschriftlich angedeuteten Legende zusammen. Der Künstler hat unverkennbar den Augenblick des Verscheidens der hl. Dulderin gewählt. Ihr ungemein anmuthiges und durch den Tod bereits verklärtes Antlitz neigt sich auf die rechte Seite und den reinen Lippen scheint der letzte Hauch zu entschweben: *In te Domine speravi.* Die Erhaltung ist leider nur noch eine mangelhafte.

Unten rechts am Rande der Alabasterplatte hat der Künstler, dem man dieses Meisterwerk verdankt, seinen Namen eingegraben. Eine genaue Aufzeichnung, die ich 1842 genommen, lautet:

IOANNES. T: W: LENTZ ✝

1678.

Durch das beigefugte Kreuzchen scheint die Jahreszahl sich auf den Tod des Kunstlers zu beziehen, also wohl nachträglich hinzugekommen zu sein. Um 1853 wurde die Platte, einiger kleiner Beschädigungen wegen, am Rande neu behauen und geglättet, bei welchem Anlafs der ursprüngliche Künstlername wegfiel und durch eine ungenaue Neuerung, nämlich:

I. F. W. LENTZ

ersetzt wurde.

Der einfach gehaltene architektonische Untersatz besteht aus schwarzem Marmor mit eingefugten buntfarbigen Tafeln aus gleichem Material. Auf die beiden Schmalseiten vertheilt, liest man:

Sepulchrum
Sanctae Ursulae.
Judicio columbae
detectum.

An den beiden Längenseiten steht:

Joannes Crane Sacrae Caesareae Maiestatis consiliarius imperialis aulicus et Maria Verena Hegemileren coniuges hoc vivo marmore includi fecerunt Anno 1659.

(Die Abbreviaturen sind bei dieser Wiedergabe der Inschriften ergänzt.)

Man würde irren, wenn man das letztgenannte Jahr für das der Auffindung der Grabesstelle halten wollte. Die Legende versetzt diese in eine weit entfernte Vorzeit. Es geschah zur

Digitized by Google

Zeit des hl. Bischofs Cunibert, als dieser im Jahre 640 in der Ursulakirche die hl. Messe las. Während der Wandlung flatterte eine weifse Taube durch die Kirche und liefs sich auf das Haupt des Bischofs nieder, dann flog sie zu der Grabesstelle und verschwand. Beim Nachgraben fand man hier nicht nur die Gebeine der hl. Ursula, sondern auch die ihres Bräutigams Aetherius, dabei ein Täfelchen mit der Inschrift: *Ursula Regina.*

Das Haupt der hl. Ursula, von einem Diadem von hohem Werth umkränzt, befindet sich in der goldenen Kammer. Die übrigen Gebeine verschliefst ein vergoldeter Metallschrein mit emaillirten Pfeilern und Bogenstellungen von kunstreicher Arbeit. Er wurde in einem Verschlufs hinter dem Hochaltar aufbewahrt.[1]) Vermuthlich war er früher an der Begräbnifsstelle, bevor hier die neue Einrichtung getroffen worden, aufgestellt. Dafs dieser Theil der Kirche fortdauernd die Besucher anzog, beweist eine Stelle in dem Tagebuch Albrecht Dürer's über seine Reise in's Niederland. 1520 war er im Herbst von Antwerpen nach Aachen gereist, um Zeuge der Krönung Kaiser Karls V. zu sein. „Da hab ich gesehen alle herrlich Köstlichkeit, desgleichen keiner der bey uns lebt köstlicher Ding gesehen hat." Von da kam er zum zweitenmal nach Köln und wohnte auf dem Gürzenichsaale dem Fürstentanz zu Ehren des Kaisers bei. Bei dieser zweiten Anwesenheit in unserer Stadt gehörte zu dem, was er gesehen und in sein Tagebuch aufgezeichnet hat: „Ich bin zu Cöln zu St. Ursula in ihr Kirchen gewest und bei ihrem Grab, und hab der heiligen Jungfrauen und der andern grofs Hailigthum gesehen". Von Köln kehrte er nach Antwerpen zurück.

Ueber Johann von Crane habe ich keine ferneren Nachrichten aufgefunden. Das Mitgetheilte stellt für seinen hiesigen Aufenthalt den Zeitraum von 1641 bis 1659 fest. Von Matthäus Borrekens hat man ein schön gestochenes Bildnifs des verehrungswürdigen, frommsinnigen Mannes nach einem Gemälde von Anselm van Hulle. Es hat die Unterschrift: *Joannes de Crane | Sacrae Caesareae Maiestatis | Consiliarius Imperialis Aulicus et ad Tractatus | Pacis Universalis Legatus Plenipotentiarius, | Comes Palatinus etc.* Er war also auch durch den Titel eines kaiserlichen Pfalzgrafen ausgezeichnet worden. Ueber der Schrift befindet sich das Wappen, einen Kranich enthaltend, der ein Kleeblatt im Schnabel und einen Stein in der linken Klaue hat. Aus den Zügen des Abgebildeten scheint Freundlichkeit, Güte und Klugheit zu sprechen.

Köln. J. J. Merlo.

[1]) Die Art dieses Verschlufses findet sich beschrieben im I. Jahrg. d. Z., S. 83/84. D. H.]

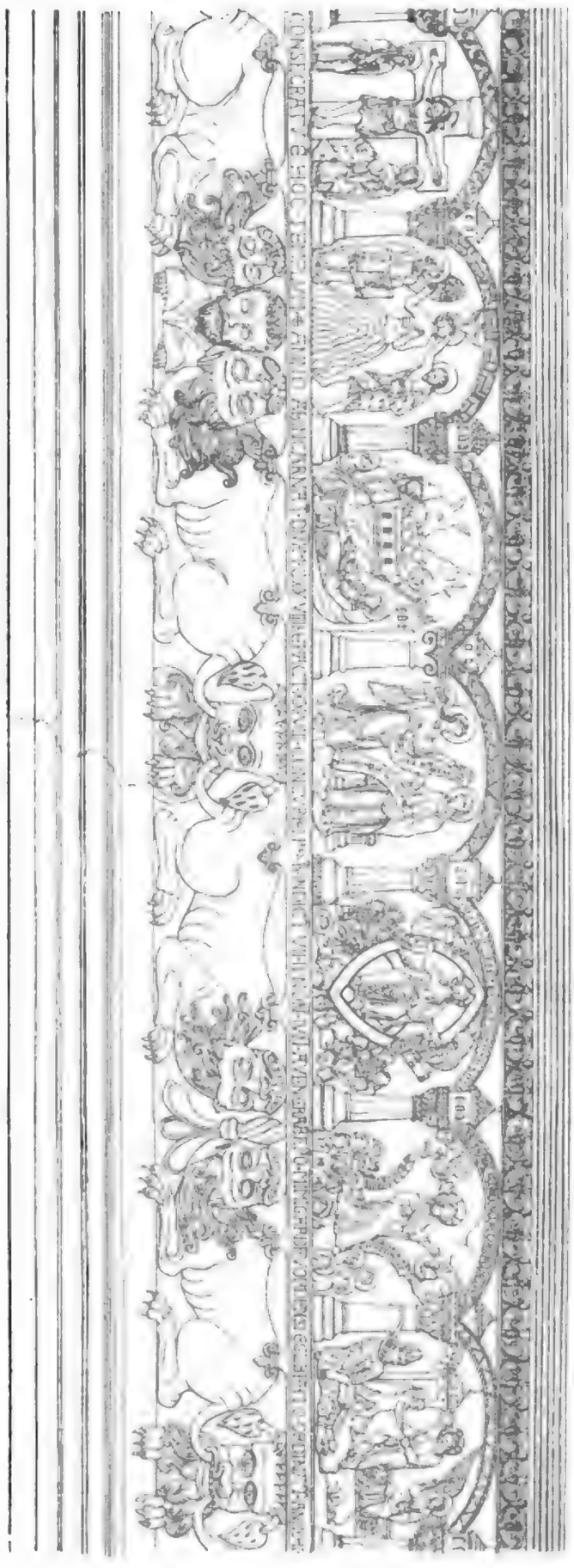
Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst.

Mit 2 Abbildungen.

Weithin bekannt und hochgeschätzt ist das grofse Relief an den Extersteinen bei Horn, vielleicht nicht das älteste aber doch bedeutendste Denkmal der mittelalterlichen Steinskulptur in Westfalen. Wenn man die Jahreszahl 1115, welche sich im Innern der Felsenkapelle befindet, an deren Aufsenseite das Relief in den Felsen eingehauen ist, als Zeitpunkt für die Entstehung in Anspruch nehmen darf, so besitzen wir in dem Taufsteine zu Freckenhorst einen nahen Altersgenossen jenes Bildwerks. *Anno ab incarnatione Domini MCXXVIIII epacta XXVIII concurrente I. P. B. indictione VII. II nonas Junii a venerabili episcopo Mimigardevordensi Egeberto ordinationis anno II consecratum est hoc emtplum,* so lautet seine Inschrift. Sie enthält sich zwar jeder Bemerkung über den Taufstein selbst, die übliche Annahme aber, dafs das hier genannte Weihejahr der Kirche auch zugleich die Zeit bestimmt, in welcher der Taufstein entstanden ist, findet in Schrift- und Stilcharakter einen so sichern Anhalt, dafs man das Werk mit Fug und Recht der Zeit um 1129 zuschreiben darf.

Die ältesten Darstellungen des biblischen Bilderkreises sind uns erhalten in den Malereien der Katakomben; neutestamentliche Bilder aus dem VI. Jahrhundert besitzen wir in dem *codex Rossanensis* und in den Evangelienbüchern aus der Zeit um 1000: in Erz gegossen stehen sie vor uns in den Schopfungen des Bischofs Bernward zu Hildesheim aus dem Beginn des XI. Jahrhunderts. In Steinbildwerk aber ist der

Digitized by Google



Taufstein von Freckenhorst, wenn nicht das älteste, so doch eines der altesten Beispiele in Deutschland, welches diesen Gegenstand zur Darstellung bringt.

Nicht im Einklange mit der Bedeutung, welche sein Alter und sein Kunstwerth ihm verleiht, steht es, dafs die Skulpturen des Freckenhorster Taufsteines eine vollständige Veröffentlichung noch nicht erfahren haben. Merkwurdigerweise ist die älteste der vorhandenen Abbildungen, die von Dorow aus dem Jahre 1823, auch zugleich die vollständigste; sie bringt von den sieben Bildern, welche der Taufstein aufweist, fünf zur Darstellung, allerdings in unverstandener und unzureichender Weise.[1] Ungleich besser, aber nur vier Scenen darstellend, sind die Abbildungen, welche einem den Freckenhorster Taufstein textlich nur kurz behandelnden Aufsatze in dem „Organ für christliche Kunst" beigegeben sind.[2] Da sich Otte auf die Darstellung einer einzigen Scene beschränkt[3] und in der schönen, auf photographischer Aufnahme beruhenden Lichtdrucktafel bei Nordhoff nur zwei Scenen zur Erscheinung kommen,[4] so fehlt es somit bis jetzt an einer die sämmtlichen Bildwerke des Taufsteines umfassenden Veröffentlichung. Für die unter Fig. 1 gegebene Abbildung derselben hat eine im Jahre 1852 von dem Paderborner Maler Jansen angefertigte Zeichnung als Grundlage gedient; eine eingehende Vergleichung mit dem Original hat nur zu wenigen Aenderungen Anlafs gegeben. Fig. 2 gibt die geometrische Ansicht mit skizzenhaft behandeltem Bildwerke.[5]

[1]) Dorow „Denkmäler alter Sprache und Kunst". I. Bd. 1. Heft 1828. S. XII und Taf. 1.

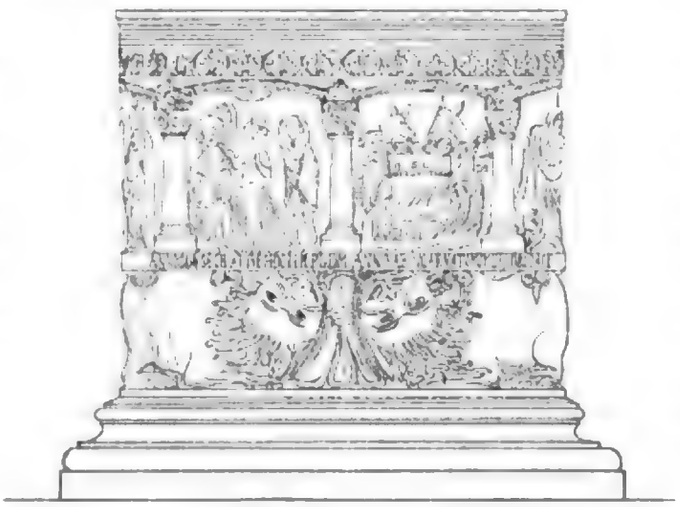
[2]) Der Taufstein in der ehemaligen Stifts-, jetzigen Pfarrkirche zum heil. Bonifacius zu Freckenhorst. Organ fur christliche Kunst. XX. Jahrg. 1870. S. 249.

[3]) Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" I. 1883. S. 542.

[4]) Nordhoff „Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Warendorf". 1886 S. 109 ff.

[5]) Die oben vortretende Platte bezeichnet den Holzdeckel des Taufsteines.

Der Mantel des Taufsteins, welcher sich auf einem reich profilirten Sockel erhebt, ist vollig cylindrisch gestaltet; er wird durch ein Schriftband in eine doppelte Bilderreihe von ungleicher Höhe getheilt; ein schön gezeichneter Palmettenfries, darüber einfache Riffelungen bilden den oberen Abschlufs. Die Gesammthöhe beträgt 1,24 *m*, auf die obere Bilderreihe entfallen davon 0,45 *m*. Der obere Durchmesser betragt 1,17 *m* im Aeufseren, 0,83 *m* im Lichten, so dafs sich also für die Wandungen eine Stärke von 0,17 *m* ergibt. Das Becken ist cylindrisch bis zu einer Tiefe von 0,55 *m*, der Boden flach abgerundet. In der unteren Bilderreihe springt die Rückfläche um 10 *cm*, in der oberen um 5 *cm* gegen die Mantelfläche zurück.



Der untere Bildrand wird eingenommen von zwei Löwenpaaren; je zwei Löwen liegen sich gegenüber, ihre aufwärts gerichteten Köpfe werden bei dem einen Paar durch ein Pflanzenornament, bei dem anderen durch das Brustbild eines bärtigen Mannes getrennt. Als „fratzenhaft mit Bart und Krallen behaftete Mannesbüsten" sieht Nordhoff jene Gebilde an, durch deren Mund und Ohren sich die Schweife der Löwen schlingen.[6] Mit gröfserer Wahrscheinlichkeit wird man dieselben aber für thierische Darstellungen und zwar die von Löwen ansehen dürfen. Von einer symbolischen Deutung dieses Löwenfrieses glaubt Nordhoff absehen zu sollen; „wenn man sieht", so sagt er, „wie derlei symmetrische Löwen und Thiergebilde auf Teppichen und Steinhauerarbeiten lediglich formalen Zwecken gelten, und wie hier geradezu die Fratzen mit den Löwenschwänzen im Munde, ferner die Mannesbüsten und Blattgebilde schwerlich einen besonderen Inhalt ausdrücken können, so erscheint eine Deutung in ornamentalem Sinne jedenfalls eher zulässig".[7] Während dagegen Otte[8] Darstellungen dieser Art für die Bilder „der durch die Taufe ausgetriebenen Sünden und bösen Geister" hält, versinnbildlichen nach Hardung die Löwen der Taufgefäfse „das mächtige, aber vergebliche Ankämpfen feindlicher Kräfte gegen die Kirche und die erste Aeufserung ihres segensreichen Berufes in der heiligen Taufe".[9]

Das Schriftband, in welches die Buchstaben mäfsig vertieft eingegraben sind, ist an seinem untern Rande mit einem Kamm von Lilien versehen, die ganz symmetrisch in die Körper der Löwen eingreifen. Es dient der Architektur zur Grundlage, welche in einer siebenfachen, von Flachbogen überdeckten Säulenstellung die aus der Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn entnommenen Bildwerke umrahmt. Die Säulchen sind stark verjüngt; ihre Kapitelle zeigen verschiedenartiges Ornament, ebenso die Bogenflächen. Auch die Kegeldächer der zur Ausfüllung der Bogenpartikel über den Säulchen angeordneten Thürmchen sind in wechselvoller Weise ausgeziert.

Die Abmessungen der einzelnen Felder sind ziemlich gleichmäfsig gewählt; sie sind durchschnittlich 45 *cm* breit und 40 *cm* (in der Mitte) hoch. In den Darstellungen, welche sie enthalten, folgen auf einander: die Verkündigung, die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Himmelfahrt und endlich das jüngste Gericht. Je zwei der Darstellungen sind durch flach abgekantete Säulen eingefafst und in gleicher Weise ist das Schlufsbild, welches Christus als Weltenrichter darstellt, hervorgehoben.

Der Beginn der Bilderreihe, die Verkündigung, nimmt auf der vorliegenden Abbildung die mittlere Stelle ein. Vor ihrem Betpulte

[6]) Nordhoff „Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Warendorf", 1886. S. 111.

[7]) Nordhoff wie vor.

[8]) Otte-Wernicke a. a. O. S. 806.

[9]) Hardung „Symbolik der Löwen am Bronze-Taufbecken im Dome zu Münster". Organ für christliche Kunst, XVIII. 1868. S. 63.

steht Maria, vor ihr der Engel; mit der Rechten begleitet er die Worte, die er an Maria spricht, und die auf dem Spruchbande in seiner Linken eingegraben sind: *Ave, gratia plena, dominus tecum.* Das Spruchband der in ähnlicher Haltung dargestellten Marienfigur trägt die Worte: *Fiat mihi secundum voluntatem tuam.*

Im Vordergrunde des zweiten Bildes, der Geburt, erscheint die Gottesmutter auf ihrem Lager ruhend, dahinter das Kind in der Krippe, nach dem alten Typus bis zum Kopfe hin eingewickelt. Wie auf dem frühromanischen Alsleber Taufstein, wie schon auf dem altchristlichen Reliquiengefäfs von Werden beugen auch hier neugierig und liebkosend Ochs und Esel ihre Köpfe zu dem Kinde nieder; die Stätte der Geburt, der Stall, ist dargestellt durch den Thurm zu Häupten von Mutter und Kind; zu ihren Füfsen sitzt Joseph, das Haupt nachdenklich auf die Linke gestützt.

Bei der Taufe steht Christus bis zum Gürtel im Wasser, welches ihn, da er mit Johannes zur Rechten und dem Engel zur Linken auf derselben Grundfläche steht, kegelförmig umwallt. Ueber dem Haupte des Herrn schwebt eine Taube; der Engel, hinter welchem ein Baum in der bekannten Pilzform zum Vorschein kommt, hält ein Trockentuch; der hl. Johannes ist in ein Thierfell gekleidet.

Auf die Taufe folgt unmittelbar die Kreuzigung. Christus ist bekleidet mit einem bis zu den Knieen reichenden Lendentuche, die Arme sind etwas nach oben gerichtet, das Haupt sterbend herabgesunken. Der Daumen der rechten Hand ist segnend erhoben, der der linken verdammend gesenkt. Aufser der Gottesmutter und dem mit einem Buche ausgestatteten hl. Johannes zeigt sich unter dem Kreuze noch eine kleine knieende Nebenfigur: der Donator des Taufsteins, wie man annimmt, wahrscheinlicher aber wohl der Meister, der ihn geschaffen.

Im nachfolgenden Bilde steigt der aus dem Grabe erstandene Erlöser mit dem Kreuzpanier triumphirend zur Vorhölle, um die dort befindlichen alttestamentlichen Gerechten zu erlösen. Die Hölle ist als eine Burg dargestellt, deren Pforte der Heiland mit Füfsen tritt. Die Figur, welche er am Arme ergreift, ist Adam, hinter ihm tritt Eva hervor. Im Vordergrunde liegt der Teufel an die Saule gebunden und an Händen und Füfsen gefesselt: *vinculis aeternis.* Er ist dargestellt als nackter Mann, von halb thierischer, halb menschlicher Gestalt, mit haarigem Körper, Schwanz, Hörnern und gespaltenen Klauen. Im Hintergrunde sitzt auf dem geöffneten Grabe der Engel.

Das 6. Bild zeigt die Himmelfahrt Christi. Mit dem Siegeskreuze in der Hand schreitet der Heiland in lebhaftem Gange nach oben. Unten sieht man die Häupter der ihrem entschwindenden Meister nachschauenden Jünger, derselbe wird oben empfangen von zwei Engeln, die aus den Wolken herniederschweben und deren Spruchbänder folgende Inschrift tragen: *viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum,* und: *sic veniet, quemadmodum videtis, e coelo.*

Die letzte Darstellung endlich zeigt Christus als Weltenrichter. Er thront auf einem Regenbogen in der Mandorla, welche von den vier Evangelistenzeichen umgeben ist: von seinen Händen wallen Spruchbänder herunter; das in der Rechten trägt die Worte: *venite, benedicti patris mei, percipite regnum,* das in der Linken: *discedite a me, maledicti, in ignem aeternum.* Entsprechend diesen Worten sieht man an der einen Seite die Schaar der zur ewigen Seligkeit Berufenen, auf der anderen die zur Hölle Verstofsenen.

Oben in der Mandorla zeigen sich unvollendete Buchstaben, die vielleicht als *Α Ω* zu deuten sind. Gegen die Erklärung der Buchstaben, welche auf dem die Fahrt zur Vorhölle angebracht und als *S VE* zu lesen sind, als Monogramm des Meisters erhebt Nordhoff gerechtfertigten Widerspruch. Vielleicht *salve?*

Die Figuren sind fast durchweg schön und edel gezeichnet; das Streben nach Naturwahrheit ist nicht zu verkennen und selbst in den lebhaft bewegten Scenen fast durchweg erreicht. Als Material ist ein feinkörniger weifsgelber — nicht, wie Nordhoff angibt, rothlicher — Stein von leichter Bearbeitbarkeit gewählt. Die Bildwerke sind aus demselben mehr herausgestochen als gehauen und nur wenig modellirt. Der Faltenwurf ist fast nur durch mehr oder weniger stark vertiefte Linien markirt. Es zeugt von dem Geschick des Künstlers in der Handhabung dieser Technik, dafs die Figuren trotz dieser einfachen, flüchtigen Behandlungsweise doch kräftig und plastisch hervortreten.

Münster. W. Effmann.

Digitized by Google

Die Skulpturen an der St. Bonifatiuskirche, gen. „Marktkirche" zu Langensalza.

Mit Abbildung.

Die Stadt Langensalza (Reg.-Bez. Erfurt) birgt zwei Kirchen in ihrem Weichbilde, welche in ihren Haupttheilen aus der besten Zeit der Gothik stammen, leider freilich auch mannigfache durch die Kriegszeiten und Bauernunruhen herbeigeführte Zerstörungen, Verstummelungen und unpassende Ergänzungen aufweisen. Doch ist noch so viel Wesentliches aus dem ursprünglichen Plane vorhanden, dafs dieses zu dem Beachtenswerthesten der mittelalterlichen Kunst gehören durfte.

Während an der etwas älteren St. Stephanskirche, genannt „Bergkirche", fast nichts Figurliches sich vorfindet, zeigt die Marktkirche desto mehr, und hat bereits in dem zweiten Heft der von der historischen Kommission der Provinz Sachsen herausgegebenen Bau- und Kunstdenkmaler, Kreis Langensalza, eine generelle Beschreibung der drei hauptsächlichsten Skulpturentheile stattgefunden. Sie verdienen jedoch eine etwas eingehendere Prüfung ihres Inhaltes.

Das westliche Portal, überaus reich angelegt und für den Zweck grofser Prachtentfaltung in dem feinkörnigen, jedes kleinste Detail gestattenden Sandstein vom Seeberg bei Gotha ausgeführt, während die ganze grofse Kirche sammt ihrem 81 *m* hohen Thurm sonst in dem am Orte selbst gebrochenen herrlichen Kalktuff erbaut ist, zeigt im Gedankengang der Anlage eine so nahe Verwandtschaft mit dem des Westportals der Lorenzkirche zu Nürnberg, dafs man fast auf denselben Baumeister zu schliefsen sich berechtigt halten konnte. Ist ja auch die Zeit der Ausführung fast genau die gleiche. Während aber das der Lorenzkirche unversehrt auf unsere Zeiten gekommen ist, hat leider das in Rede stehende Portal der Marktkirche beklagenswerthe, wüste Zerstörungen und Beraubungen in der Zeit des Bauernkrieges, der hier unter Anführung der Mühlhäuser Rotten besonders häfslich wüthete, aufzuweisen. Es fehlen in der Leibung des Spitzbogens sämmtliche Statuen, deren Zahl bis zu 50 vermuthet werden darf, wie aus deren Standörtern und den noch vorhandenen Dübeln zu schliefsen ist. Es fehlen die thurmartig angelegten Seitenflanken und der grofse Wimperg dazwischen zur Ueberdeckung des Portales selbst und zur Verdeckung des rohen Mauerbogens dahinter.

Ein Vergleich sei gestattet. Während das Lorenzportal in der emporsteigenden Leibung zweinischig war und auf jeder Seite eine Statue auf hohem Konsol und unter einer Fiale stand, — stieg das Marktkirchenportal dreinischig in die Höhe und wurde noch durch eine zweinischig lothrecht aufsteigende Thurmlisene flankirt, deren zwei Nischen durch phantastische Engelsköpfe und symbolische Thiere getrennt waren. Allem Vermuthen nach waren auch hier wie an der Lorenzkirche reich verzierte Eichenholzthüren vorhanden, die aber durch eine Feuersbrunst vernichtet wurden, wie man an desfallsigen Spuren an den Unterstücken des Mauerwerks recht deutlich sehen kann. Beide Thüren haben in dem viereckigen Unterstück unter dem Spitzbogen ein Verhältnifs von annähernd 2 : 3, doch reichten die Langensalzaer Thürflügel bis zum Spitzbogen selbst hinauf, die Nürnberger nur $^3/_5$ so hoch. In dem letzteren sind die zurückgelassenen $^2/_5$ des unteren Vierecks durch Reliefbilder in Spitzbogenblenden und die Zwickel darüber durch vier erzählende Figuren mit aufgerollten Spruchbändern ausgefüllt. Bevor daselbst der Spitzbogen des grofsen Bogenfeldes beginnt, sind in einem friesähnlichen Streifen, überdacht durch eine in der Mitte für den Crucifixus unterbrochene Baldachinreihe die Ereignisse der Charwoche dargestellt, darüber die Auferstehung der Todten und über ihnen die Sonderung der guten von den bösen Menschen, ganz oben der Heiland als Weltrichter, angebetet von den auf ihre Kniee gesunkenen Maria und Johannes. Rechts und links zwei Posaune blasende Engel.

Am Langensalzaer Portal ist das reine Giebelfeld in drei klare Stockwerke getheilt, oben in einer Mandorla der richtende Christus, auf einem in der Mitte unterbrochenen, mit Cherubims besetzten Wolkenstreifen beiderseits ebenfalls die knieenden Maria und Johannes, hinter ihnen zwei Posaune blasende Engel (ganz wie in Nürnberg). In der Mitte der Höhe die zwölf Apostel, sitzend und einander unterhaltend, meist an ihren Beiwerken zu erkennen. Der Querbalken, worauf die Apostel sitzen, ist an der Unterseite durch ein reiches Ornament ge-

Digitized by Google

Neben dem Pelikan erscheinen zwei Engel, welche dem Heiland Weihrauch spenden. Zu den Fufsen des Crucifixus stehen in geknickter Haltung die verschleierte Maria und Johannes, letzterer die rechte Hand an seine Brust legend; beide unter Baldachinen, neben Maria die ebenfalls verschleierte M. Magdalena. Neben dem Heiland in dem ersten und letzten Theilpunkt des geviertelten Tympanons befinden sich die Kreuze mit den Schächern, deren Arme sich über die Kreuzesarme legen und deren Unterkörper übermäfsig kurz gehalten und auf Trittklötze gestellt sind. Nach dem guten Schächer öffnet ein Engel seine Arme, nach dem verstockten ein Teufel seine Krallen.

Noch sehen wir zwei Scenen auf der Fufsleiste des Gesammtbildes: links die beabsichtigte Opferung Isaaks durch Abraham, verhindert durch einen aus der Wolke erscheinenden Engel, welcher mit seinem linken Arm den mit einem Opfermesser bewaffneten Arm aufhält und mit der rechten Hand auf einen Widder hinweist. Rechts sieht man eine Doppelgruppe: die um das Kleid Christi sich streitenden Juden resp. Henker und hinter ihnen eine Hindeutung auf die Verehrung der ehernen Schlange. Zuäufserst rechts scheint eine Apostelfigur „verweisend" oder „ermahnend" zu stehen, deren weitere Auslegung gewagt erscheint, aber immerhin nicht ohne Bedeutung sein wird, da über ihr sich ein Baldachin befindet.

Das Ganze ist in jenem „Nebeneinander" dargestellt, wie es im frühen Mittelalter Brauch war, weil das gläubige Volk, das weder schreiben noch lesen konnte, die biblische Geschichte sich aus gemalten oder gemeifselten Bildern klarmachen mufste, — eine instruktive Belehrung, welcher man häufig durch Bemalung in grellen Farben nachhalf ohne Rücksicht auf ästhetische Nothwendigkeit, da die Skulptur an sich schon eine plastische Malerei ist und die Bemalung, wenn ungeschickt vorgenommen, nur das starre und leblose Bild in verstärktem Grade hervorhebt.[2]

Unter diesem beschriebenen Tympanon ist ein zweiflügeliges Portal, durch einen steinernen Pfosten getrennt, welcher den Titelheiligen der Kirche (St. Bonifatius) auf zierlichem Konsol und unter reichem Baldachin trägt.

Eine zugegebene Abbildung erläutert das Uebrige.

Wernigerode. Gustav Sommer.

[2] Wenn alles Uebrige bemalt wurde, so durfte wohl auch das Bildwerk davon keine Ausnahme machen, falls die Wirkung eine einheitliche sein sollte. D. H.]

Die Restaurirung von Kirchen betreffend.

I.

Unzählbar sind die Einbufsen, welche die geschichtlichen Kunstdenkmäler, namentlich auf dem Gebiete der Architektur, durch sog. Restauriren derselben erlitten haben und immer noch erleiden, wie oft und eindringlich auch davor warnende Stimmen laut geworden sind. Die Erfolglosigkeit dieser Warnungen rührt grofsentheils daher, dafs dem Verfälschen durch Restaurirung durchweg nicht böser Wille, vielmehr eine Art von Verschönerungstrieb zum Grunde liegt, welcher, wegen Mangels an historischem Sinn und an den zur Würdigung der Kunstformen erforderlichen Kenntnissen, auf Seiten der mit den Restaurirungen Betrauten sowohl, als der grofsen Masse des Publikums, bald nach dieser, bald nach jener Seite hin, in die Irre geht. Eine Darlegung der Ursachen jenes Mangels würde hier zu weit führen; nur die Bemerkung, dafs auf nicht Einer unserer öffentlichen Unterrichtsanstalten sich wirksame Vorkehr dagegen getroffen findet, während auf weit Entbehrlicheres Gewicht gelegt ist.

In Betracht solcher Sachlage sollte, bevor an die Restaurirung oder an eingreifende Aenderungen eines Bauwerkes von Belang, welches von historischer oder künstlerischer Bedeutung ist — nur höchst selten fehlt es alten Kirchen an solcher — gegangen wird, eine bezügliche Berathung mit einem bewährten Alterthumskenner stattfinden. Der vorschriftsmäfsige Bildungsgang unserer Architekten gibt keine Gewähr dafür, dafs sie eines solchen Beiraths nicht bedürfen. Jedenfalls werden die Architekten durchweg mehr dem Neumachen, als dem Erhalten zugeneigt sein, leicht in den Hauptfehler des Zuvielthuns fallen.

Sehr zu wünschen wäre es, dafs in jeder Diocese eine aus archaologisch gebildeten Man-

Digitized by Google

nern bestehende Kommission zu dem in Rede stehenden Zwecke, sowie zur Prufung von Planen zu Neubauten bestellt wurde.

Bevor zu einer Restaurirung geschritten wird, ist naturlich eine genaue Untersuchung des betreffenden Bauwerkes erforderlich. Nur wenn und soweit der Bestand desselben sich bedroht findet oder eine Gefahrdung nach aufsen hin, z. B. durch Herabfallen von Steinen, sich ergibt, ist dagegen geeignete Vorkehr zu treffen. In solchen Fallen fragt es sich zunächst, ob nicht etwa mittels sog. fliegender Gerüste den Uebelständen abzuhelfen ist. Findet sich erst einmal ein Bauwerk mit machtigen, kostspieligen Gerusten umgeben, so liegt die Versuchung nur allzu nahe, den ganzen Bau gewissermafsen zu verjungen, denselben in den Augen des Publikums, je nach dem Geschmack des leitenden Architekten, verschönert, aus dem Rustwerke hervorgehen zu machen.

Dabei spielt denn, besonders wenn es sich um Tuffsteinbauten handelt, das Scharirinstrument eine hervorragende Rolle. Irgendwie schadhafte, nicht besonders augenfällige Zierstücke, Profilirungen u. s. w., wie solche meist den Bau charakterisiren, und auf dessen Entstehungszeit hinweisen, werden beseitigt oder durch Anderes, nicht getreu Nachgebildetes ersetzt, Spuren fruherer Aenderungen des Baues verwischt. Das Alles und Aehnliches noch ist um so mehr zu besorgen, als fast immer irgend ein beliebiger, keinerlei Gewahr bietender Bauführer mit dem eigentlichen Bewerkstelligen der Restaurirung sich beauftragt findet. Es gibt aber kaum ein altes Baudenkmal, welches nicht in seinen Einzelheiten eine gewisse Eigenartigkeit zeigt; dem Mittelalter insbesondere war alles Schablonenhafte fremd. Der Zerstörungsvandalismus reifst Blatter aus der Kunstgeschichte, der Restaurirungsvandalismus[1]) **verfälscht** dieselbe, mitunter bis zur Unkenntlichkeit. Noch die Bemerkung, dafs erfahrungsmafsig nicht selten das Nothwendigste, wie z. B. das Trockenlegen des Baues, am Fufse desselben, die zweckdienliche Ableitung des Regenwassers, verabsäumt wird, während man die verfugbaren Geldmittel zur Ungebühr auf das Verjungen und Verschönern wendet.

Die Aufgabe des mit einer Restaurirung Beauftragten ist wesentlich erschwert, wenn eine solche schon fruher einmal stattgefunden hat, wenn auf eingreifende Veränderungen, im Verhaltnifs zum ursprunglichen Plane des Bauwerkes, Rucksicht genommen werden mufs. Auch dann wird mit möglichster Schonung des nun einmal Vorhandenen zu verfahren sein, insbesondere dann, wenn die Aenderungen oder Zuthaten einer Periode entstammen, deren Richtung und bauliches Schaffen im Allgemeinen fur mustergultig erachtet werden mufs. Dafs wir da an die nahezu vierhundertjährige Periode denken, während welcher der **gothische** Stil im ganzen christlichen Abendlande der allein herrschende war, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Es mag sein, dafs wahrend desselben zuweilen etwas zu rücksichtslos mit den Schöpfungen vorangegangener Perioden verfahren ward; allein es findet dies Entschuldigung darin, dafs die Meister der Gothik das durchaus berechtigte Bewufstsein in sich trugen, allererst der christlichen Idee vollen Ausdruck auf dem Gebiete der Architektur zu geben, fur dieselbe, auf geometrischem Grunde, eine feste Unterlage gefunden zu haben, von welcher aus den Bedurfnissen und Aspirationen aller Art in jedem Material entsprochen werden könne.

Wie sehr in Wirklichkeit es sich so verhielt, thut allein schon der Umstand dar, dafs alle die grofsen Meister, welche am Erbauen romanischer Dome begriffen waren, mit ihren Hutten beim Erscheinen der Gothik sich derselben zuwendeten, wie schwierig und störend es auch für sie war, die ursprünglichen Bauplane dem neuen Systeme anzupassen. Und eine Rückkehr zur romanischen Bauweise hat nicht stattgefunden; die dem germanischen westfränkischen Genie entsprossene Gothik hat unseren Welttheil mit formvollendeten, zum Theil glänzendsten Kunstdenkmalen aller Art, ohne Zahl, bedeckt, bis dahin, dafs unter dem Zusammenwirken verschiedenartigster Umstände und Begebnisse die antikisch-welsche Mode, zum Theil eben um ihrer Prinziplosigkeit willen, tonangebend geworden ist. Man kann dazu nur lächeln, wenn heutzutage hier und da ein Architekt oder ein Kirchenvorsteher, auf Grund seines „Geschmackes" sich uber die vorgedachten

[1]) Hoffentlich findet obiges Doppelfremdwort Gnade bei unseren Sprachreinigern. Läfst doch sogar deren eifrigster Vorkämpfer, Sarrazin, in seinem Verdeutschungswörterbuch für Architekten das Wort „Renaissance" unübersetzt, obgleich kein anderes Fremdwort leichter zu verdeutschen war! Weit befremdlicher noch, als dessen Duldung dieses fremdländischen Wortes, ist die der fremdlichen Kunstweise, welche dasselbe bezeichnet.

Digitized by Google

Dombaumeister stellend, bei dem Neubau oder der Umwandlung einer Kirche den romanischen Stil dem gothischen vorzieht.[2])

Wie wenig räthlich, ja wie verkehrt es auch ist, im Renaissance- oder gar im Barockstil heutzutage Kirchen zu bauen, so soll man darum doch das, was in solcher Art die Vorfahren gutgläubig errichtet haben, weder zerstören, noch auch, mittels fremdartiger Zuthaten, mehr oder weniger umgestalten. Gothische Motive dissoniren zudem auch allzu sehr mit den antikisirenden Formen der Renaissance und den kokettirenden des Barock- oder Zopfstils, um in Verbindung mit denselben eine wohlthuende Wirkung zuwege bringen zu können. Etwas anderes ist es, wenn ein gewissermafsen abgeschlossenes Ganzes, ein Chor, ein Thurm angebaut werden soll. In diesem Falle hat das Minderwerthige zurückzustehen. Es bedarf dies indefs insofern einer Einschränkung, als nicht bei dem Weiterbaue einer alten spätgothischen Kirche derselbe in frühgothischer Weise, als der an sich den Vorzug verdienenden, auszuführen sein würde; vielmehr ist in solchem Falle der Ton auf die Einheitlichkeit der stilistischen Durchführung zu legen.

Wir müfsen uns, insoweit es sich um die Restaurirung des Körpers alter Kirchen handelt, hierorts auf die vorstehenden Andeutungen beschränken. Auch die ausführlichste Anleitung würde übrigens in vielen Fällen nicht vor Fehlgriffen behüten, wenn es den mafsgebenden Persönlichkeiten an einem gewissen Takt fehlt, welcher nur durch ein vergleichendes Studium vieler alter Baudenkmale an Ort und Stelle (Abbildungen reichen zu solchem Zweck nicht aus) gewonnen werden kann.

Fragen schwierigerer Art noch ergeben sich nicht selten aus Anlafs der Instandsetzung des Innern alter Kirchen. Solche Fragen werden den Gegenstand eines demnächst folgenden Artikels bilden. **A. Reichensperger.**

[2]) Da die vorstehende Aeufserung voraussichtlich auf Widerspruch stofsen wird, so erkläre ich hiermit, dafs abweichenden Ansichten gerne die Spalten geöffnet werden. D. H.

Romanischer Altarleuchter.

Mit Abbildung.

Vor Jahresfrist wurde der hier abgebildete Leuchter in einer zur Pfarre von Münstermaifeld gehörigen Filialkirche entdeckt. Er hat ohne den eisernen Dorn eine Höhe von 20 *cm*; er ist aus Bronze gegossen in zwei Stücken, dem Fufs und dem aus Knauf, Röhre und Teller bestehenden Aufsatz desselben. Der Gufs ist ziemlich roh und ohne Zweifel aus der verlorenen Wachsform erfolgt, auch die Ciselirung eine etwas mangelhafte. Gerade diese technischen Mängel sprechen mit dafür, dafs wir es mit einem heimischen Produkte zu thun haben und nicht etwa mit einem auswärtigen, gar mit einem orientalischen Erzeugnisse, als welches man früher manches ähnliche Geräth seiner phantastischen Ausstattung wegen hat betrachten wollen. — Auch das vorliegende zeichnet sich trotz einer gewissen Unbehülflichkeit in der Form durch einen grofsen Reichthum in der Verzierung aus. Der Fufs ruht auf drei flachen Untersätzen in Gestalt von Dreipässen. Aus ihnen entwickeln sich die eidechsenartigen Bestien, die in dreifacher Zahl sich verjüngend übereinanderkauern. Zwischen diesen fast überladenen Ecklösungen entfalten sich die durchbrochenen Füllungen, die unten wiederum in zwei nach den Ecken sich entwickelnden Bestien und darüber aus zwei einander zugekehrten Thiergestalten ähnlicher Art bestehen, die dreieckig eingefafst sind. Die Stilisirung dieser Bestien, deren also nicht weniger als 21 in allerlei Verschlingungen den Fufs verzieren, findet am meisten ihren Ausdruck in den blattartigen Ausläufen der Schwänze; eine Art von Palmettenfries schliefst den Fufs ab. An ihn ist in etwas plumper und stumpfer Verbindung der in Dreiblättern durchbrochene Knauf gefügt, aus dem trichterförmig der Teller herauswächst. Dieser ist von drei Adlern getragen,

Die vorstehende Initiale ist dem Kodex LXXXIV der Kölner Dombibliothek entnommen, welcher dem XII. Jahrh. angehört und vornehmlich die „Moralia Gregorii Papae" enthält.

Digitized by Google

Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris.

I.

Mit den Welt- wie Landesausstellungen pflegt seit Jahren eine Abtheilung für alte Kunstgegenstände verbunden zu sein. So hatte Wien eine solche 1873, Paris 1878, München 1876, Düsseldorf 1880, Kassel, Karlsruhe, Stuttgart 1881, Nürnberg 1885 u. s. w. Die diesjährige Weltausstellung hat sogar drei derartige Abtheilungen eingerichtet, eine in dem Palaste für die „freien Künste" unter dem Titel: „Exposition rétrospective du travail", die zweite in dem Gebäude des Kriegsministeriums als Waffensammlung, die dritte im rechten Flügel des Trokadero, der 1878 demselben Zwecke diente und seitdem in wahrhaft grofsartiger Anordnung Abgüsse von mittelalterlichen Denkmälern des Landes aufnimmt.

Die erstere Abtheilung soll die menschliche Handfertigkeit zeigen in ihrer Entwickelung von den ersten Anfängen bis in unsere Zeit, ein überaus lehrreiches Bild, nicht lückenlos, aber von unglaublicher Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit, in einer unermefslichen Zahl von Räumen, Kabinetten, Schränken sich entfaltend. Die ersten Steinmetzen, Baumeister, Weber, Töpfer, Schmiede, Gielser, Emailleure u. s. w. u. s. w. werden in plastischen Gruppen natürlicher Gröfse höchst anschaulich vorgeführt; die einzelnen Kunsthandwerker haben ihre Werkstätten in alterthümlicher Weise mit unzähligen alten Gegenständen eingerichtet: die Goldschmiede, Uhrmacher, Schlosser, Waffenschmiede, Schreiner, Bildhauer, Buchdrucker u. s. w. Der Umstand, dafs einige der hervorragendsten Pariser Kunsthandwerker seit Jahren alte Kunstgegenstände aus dem Gebiete ihrer Berufsthätigkeit in grofsem Stile sammeln, wie die Gebr. Moreau Eisenarbeiten, Garnier Uhren, Marmuse chirurgische Instrumente, Morgand Bucheinbände, hat diese beispiellose Einrichtung ermöglicht. Selbst eine alte Küche und ein Alchemistengemach fehlen nicht; ein Raum mit alten Musikinstrumenten, ein anderer mit Jagd- und Fischgeräthen war gerade eingerichtet und die gesammte Inneneinrichtung von dem Ausstellungssaale des Musée Plantin in Antwerpen sollte eben hier wieder zusammengestellt werden. Was aufserdem in Hunderten von Vitrinen an alten Scheeren und Messern, mathematischen, physikalischen, astronomischen Instrumenten, an Kämmen und sonstigen Toilettegegenständen, an Gläsern, Mosaiken und Krügen, an Geweben und Spitzen, an Miniaturen, Druckwerken, Bucheinbänden etc. etc. auf den oberen Gallerien dieser vorzüglich beleuchteten Abtheilung zusammengetragen und ganz übersichtlich aufgestellt ist, Leihgaben einer langen Reihe von kleinen und grofsen Sammlern, ist so zahlreich und theilweise auch so bedeutend, dafs nur ein mehrtägiges Studium es völlig zu würdigen vermag. Es sei daher diese Abtheilung ernster Prüfung angelegentlich empfohlen!

In ihren Einzelnheiten viel bedeutender ist die in dem grofsen und eleganten Gebäude des Kriegsministeriums trefflich aufgestellte Waffensammlung, eine lange und glänzende Reihe von Rüstungen und Rüstungstheilen, von Streitkolben und Jagdspiefsen, von Hellebarden und Partisanen, von Schwertern und Säbeln, von Dolchen und Degen, von Armbrüsten und Gewehren, von Büchsen und Pistolen, von Sätteln und Schilden, von Decken und Fahnen, kurz von Allem, was den Inhalt einer berühmten Rüstkammer zu bilden vermag. Fast Alles kommt aus Privatbesitz, und den werthvollsten Beitrag hat die Sammlung Spitzer geliefert durch unvergleichliche glatte Rüstungen des XV., getriebene und geätzte des XVI. Jahrhunderts, durch ein gothisches Schwert, dessen geschnitzter Buchsgriff aller Beschreibung spottet, durch einen runden Lederschild mit auf beiden Seiten getriebenen figuralen Darstellungen und durch viele andere Waffenstücke von hoher Schönheit. Auch dieser Abtheilung möge also der Besuch nicht vorenthalten bleiben!

Wir wenden uns endlich unserem eigentlichen Ziele, der retrospektiven Ausstellung im Trokadero zu, deren Inhalt viel mehr, als der von den beiden vorigen Abtheilungen, in den Rahmen unserer Zeitschrift pafst. Der rechte, ebenfalls einen Viertelkreis beschreibende Flügel dieses gewaltigen die Ausstellung nach der einen Seite abschliefsenden Palastes eignet sich sehr für eine derartige Ausstellung, weil er aus einer Reihe grofser lichter Räume besteht, welche auch bestimmt sind, grofse Gypsabgüsse aufzunehmen und in mehreren gewaltigen, die einzelnen Abtheilungen miteinander verbindenden Portalen deren bereits besitzen. Durch das Portal von St. Trophimus in Arles tritt man in den ersten, durch das zu Moissac in den zweiten, durch das der Abteikirche von Charlieu in den dritten, durch das von St. Gilles in den vierten Saal und in diesen vier Sälen paradiren die Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst und des Emails, der Elfenbein- und Holzschnitzerei, der Leder- und Eisentechnik, der Stickerei und Weberei, der Fayence und des Porzellans, welche ein Bild geben sollen von dem, was Frankreich in unserem Jahrtausend auf diesen verschiedenen Gebieten künstlerischen, vielmehr noch kunstgewerblichen, Schaffens geleistet hat.

Diese Beschränkung auf Kunstgegenstände französischen Ursprunges mochte sich empfehlen nicht nur, weil sie die Auswahl erleichterte. Strenge durchgeführt werden konnte sie aber nicht, einerseits weil namentlich in den älteren Perioden die Ausstellung des Heimathscheines zuweilen unüberwindliche Schwierigkeiten bietet, anderseits weil einzelne Gebiete, besonders die der mittelalterlichen Weberei, Stickerei und figuralen Holzplastik sonst wohl allzu dürftig erschienen wären. So haben sich denn mehrere Grubenschmelzarbeiten von der Maas, sogar einzelne vom Rhein eingefunden, ein Paar kirchliche Gefäfse, die nach Köln hinweisen, einige Holzgruppen, die niederrheinischer, manche, die flämischer Herkunft sind, verschiedene flandrische Gobbelins, mehrere italienische Stickereien, wohl auch eine spanische. Das Alles aber und wohl noch das eine oder andere zweifelhafte Stück thut der französischen Eigenart der Ausstellung keinen wesentlichen Eintrag. Ihr Schwerpunkt liegt in der Emailtechnik, namentlich der frühen (Grubenemail) und späten (Maleremail) von Limoges, in der Goldschmiedekunst der romanischen Periode, in der Elfenbeinplastik, der früh- wie spätmittelalterlichen, in den kleinen geschnittenen Eisenarbeiten, in den Fayencen Palissy's wie von Nevers und Rouen, in den Porzellanen von Sèvres,

Digitized by Google

Die chronologische Reihenfolge ist bei der Aufstellung im Allgemeinen maſsgeblich gewesen, so daſs man den ersten Saal wohl als den romanischen, den zweiten als den gothischen, den dritten als den der frühen Renaissance, den vierten als den des Rococo würde bezeichnen dürfen; das XVII. Jahrhundert, also der Barock, fehlt fast ganz.

Oeffentliche Sammlungen haben nur wenige Beiträge geliefert, was wohl zu billigen ist, desto mehr aber Kirchen, besonders die von Conques, Amiens, Arras, Chartres, Reims, Sens, am meisten Privatsammler, unter denen Spitzer derart hervorragt, daſs ihm das Hauptverdienst an der Bedeutung der Ausstellung zukommt. Aufser ihm sind Alphons und Gustav Rothschild, Foulc, Desmottes, Le Roy, Mège, Le Breton, Du Boulay, Garnier, Chabrières, Mannheim, Mohl, Vermeersch, Wittwe Gay und manche Andere vertreten. Mehrere sehr hervorragende Sammler haben sich ganz ausgeschlossen, fast alle nur in beschränktem Maſse sich betheiligt, so daſs den unermeſslichen Kunstschätzen gegenüber, die sich im Pariser Privatbesitz befinden, die Ausstellung als eine etwas dürftige bezeichnet werden darf. Hinter der vorigjährigen von Brüssel, der wir in unserem VI. Hefte einen längeren Bericht gewidmet haben, steht sie nicht gerade unerheblich zurück. Dennoch bietet sie des Lehrreichen so Vieles, daſs wir uns eingehender mit ihr beschäftigen müssen, namentlich mit ihren wichtigen älteren Parthien.

Zu diesen zählen zuerst die metallenen Reliquienbehälter in Taschenform, die sonst sehr selten, hier in sechs Exemplaren erschienen sind. Sie haben (wie ihre I. Jahrg. Sp. 360 theilweise aufgeführten Vorgänger und Nachfolger) einen hölzernen Kern in Gestalt einer Tasche, der mit getriebenen oder gravirten Metallplatten bekleidet, meistens auch mit Steinen oder Schmelzwerk verziert ist, und hatten von Anfang an die Bestimmung, als Phylakterien an einer Schnur vor der Brust getragen zu werden. Von den drei kleineren (der Kirche von St. Bonnet-Avalouse), in vergoldeter Kupferbekleidung und sehr einfacher Ornamentirung, hat das mit gravirten Brustbildern geschmückte eine Inschrift, welche es in den Anfang des VII. Jahrhunderts versetzt, dem wohl auch die beiden anderen angehören dürften. Um etwa drei Jahrhunderte jünger, wird das goldumkleidete Reliquiar aus Conques sein, welches die getriebene Darstellung der Kreuzigung zeigt und drei sehr merkwürdige Emailreste, die an das St. Andreas-Reliquiar in Trier erinnern. An Alter werden diese noch übertroffen durch die grofsen merovingischen Glasmosaiken, die sich an den beiden anderen, giebelförmig geschlossenen Reliquiaren aus Conques befinden, Ueberreste der ursprünglichen im XII. Jahrhundert umgestalteten Ausstattung. Noch gröfsere Abweichungen zeigen die beiden derselben Kirche gehörigen polygonen Reliquiare, die ihrem Wesen nach aus dem XII. Jahrhundert stammen. Sie sind arg ramponirt, aber, nicht nur für die archäologische Forschung, jedem mit einer Restauration gestraften vorzuziehen, die in der Regel die alten Spuren auf immer verwischt. Ist eine solche aus Rücksichten der Erhaltung oder des kirchlichen Gebrauchs unbedingt erforderlich, so hat sie sich unter strengster Kontrole eines bewährten Archäologen auf das Allernothwendigste zu beschränken. Diese Beschränkung soll bei der vor 10 Jahren erfolgten Herstellung der berühmten goldumkleideten Madonna von Conques gewaltet haben, die nur noch in der ebenfalls der Revision äufserst bedürftigen ottonischen Madonna des Schatzes von Essen ihr Analogon hat. Jenes Juwel ist der Ausstellung wohl mit Recht vorenthalten, dafür aber das andere ihr anvertraut worden, welches in dem Riesenbuchstaben A besteht, einem Holzkern mit getriebener wie filigran- und steinverzierter Metallumkleidung. Schon im XIII. Jahrhundert galt er als einer von den Buchstaben des Alphabetes, welches Karl der Grofse an die von ihm gegründeten Abteien vertheilt haben soll als Marke für ihr Portal. Thatsächlich gehört die untere getriebene Borte einer früheren Zeit an, etwa derjenigen des Baseler Retabels im Musée Clugny, mit dessen Einfassung sie die gröfste Aehnlichkeit hat, die übrige Ausstattung aber einschliefslich der beiden auf dem unteren Querbalken stehenden getriebenen Figuren dürfte nicht über das XII. Jahrhundert hinausreichen. Das Ganze legt die Vermuthung nahe, daſs es ursprünglich dazu gedient hat, mit einem Omega von dem Querbalken eines grofsen Kreuzes herabzuhangen. Als ein dem XII. Jahrhundert angehöriges Seitenstück zu der eben erwähnten Madonna mag diejenige von Beaulieu betrachtet werden, die ebenfalls in einer Metallumkleidung einer hölzernen Statue besteht. Die Art, wie bei dieser edel geformten und gut erhaltenen Figur die silbernen und vergoldeten Theile miteinander abwechseln (Untergewand — Silber, Obergewand — Gold, Mantel — Silber, Fleischtheile — Silber, Haare und Attribute — Gold) ist von vortrefflicher Wirkung und wie bei Figuren, so bei Gefäfsen zur Nachahmung bestens zu empfehlen.

In dem herrlichen goldenen Henkelkelche aus Nancy, der wie seine Patene mit Filigran, Steinen und Zellenschmelztäfelchen reich geschmückt ist, begegnet uns ein durch seine häufige Abbildung sehr bekanntes Kleinod, nicht minder in den beiden spätromanischen Reliquiaren aus Reims, von denen das eine aus dem so oft nachgebildeten Fufse mit dem schräg aufliegenden Phylakterium, das andere in dem nicht minder häufig kopirten Ständer mit dem giebelförmigen Aufsatze besteht, der wiederholt zu romanischen Monstranzen das nicht gerade sehr geeignete Vorbild hat abgeben müssen. Solchen aus Beschreibungen bekannten Gegenständen, zu denen hier auch das grofse Ciborium (vielleicht Scyphus) aus Sens gehört, auf einer Ausstellung zu begegnen, bereitet dem Archäologen eine ganz besondere Freude. Eine erfreuliche Erscheinung sind auch die beiden kleinen romanischen Ciborien aus Sens und von dem verstorbenen Literaten Gay. Das eine ist mit durchbrochenen Arkaturen umgeben, das andere mit drei grofsen Bergkrystall-Cabochons, und beide zählen vielleicht zu den ersten Versuchen, das Ciborium zu durchbrechen und so zur Monstranz auszubilden. Dem Alter nach ebenbürtig, in der Ausführung noch überlegen, sind zwei kleine äufserst elegante Reliquiare, deren Kern ein geschnittener Bergkrystall bildet, hier für den hl. Dorn in Arras, dort von einem Muttergottes-Statuettchen bekrönt, aus St. Michael in Limoges. Ihnen schliefst sich ein ausgehöhlter und mit Adlern verzierter Bergkrystall an, wohl ein Werk des X. Jahrhunderts und arabischer Geschicklichkeit. Vielleicht mit Reliquien

Digitized by Google

aus dem Oriente herübergekommen, hat es im XIII. Jahrhundert seine Fassung und Bestimmung als Meßpolle erhalten, (Eigenthum der Kirche zu Milhaguet). Ebenfalls aus dem Orient stammt seinen Hauptbestandtheilen nach das Kreuzpartikel-Reliquiar der Kirche von Jancourt, welches aus einem byzantinischen Enkolpium mit Schiebdeckel besteht, dem im XIV. Jahrhundert in vortrefflicher Anordnung und Ausführung zwei es haltende silbergetriebene, theils vergoldete, theils bemalte knieende Engel beigegeben sind. Für die Partikel ist ein Patriarchalkreuz ausgespart, in der herkömmlichen Art oben von zwei Engeln, unten von Konstantin und Helena als getriebenen Figuren flankirt; den Schiebdeckel schmücken in derselben Technik Maria und Johannes. Das ganze Reliquiar macht trotz der stilistischen Verschiedenheiten der Theile einen durchaus einheitlichen Eindruck. Wenn wir noch den romanischen Schrein der Kirche von Moissac, der ebenfalls der Abwechslung von Gold und Silber seine gute Wirkung verdankt, und die beiden flachen Tragaltärchen erwähnen, von denen das eine mit Niellen verzierte aus dem Jahre 1106, das andere mit Medaillons in Zellenschmelz umrahmte aus mindestens ebenso früher Zeit stammt, so haben wir zwar nicht den ganzen, aber doch den Hauptinhalt des grofsen Wandschrankes angeführt, der im I. Saal die ältesten, fast nur in kirchlichem Besitze befindlichen Kleinodien birgt.

An den zuletzt erwähnten Gegenstand, d. h. an die ihn verzierenden Zellenemails aber mochten wir hier einen Ueberblick anknüpfen über die auf der Ausstellung vertretenen Emailarten, die eigentlich ihren Glanzpunkt bilden, deswegen wohl eine etwas gründlichere Prüfung erfordern.

Das sogen. „gallo-römische" Email, welches auf wirklichem Schmelzprozesse an seiner Bestimmungsstelle beruht, ist auf der Ausstellung nicht vertreten, wohl aber das sogen. „merovingische" (bei uns „fränkische") Email, in kleinen bunten Glasstückchen bestehend, welche in die durch aufgelöthete Goldfäden gebildeten Vertiefungen musivisch eingesenkt sind. Es befindet sich am Schwerte des Heva aus dem Museum von Troyes, einem einfacheren Seitenstücke zum Schwerte Childerichs, an verschiedenen Schnallen und Agraffen derselben Vitrine, sowie an den oben bereits erwähnten beiden spitzgiebeligen Reliquiaren aus Conques. Wie es die Bezeichnung „Email" eigentlich nicht verdient, so hat es auch auf die spätere Emailtechnik, die in Byzanz ihren Ausgangspunkt hat, schwerlich irgend welchen Einfluſs ausgeübt. Aus dieser byzantinischen Fabrik stammen wohl die kleinen, vorwiegend durchsichtigen Emailplättchen, die den gleichfalls bereits erwähnten Kelch von Nancy schmücken. Sie sind wohl schon im Beginn des X. Jahrhunderts als Handelswaare in das Abendland gekommen, wo sie als solche bereits bekannt sein mochten, bevor die griechische Prinzessin Theophanu als deutsche Kaiserin in gröfserem Maſse sie einführte. Bevor sie in Deutschland (Trier, Köln) nachgeahmt wurden, zuerst ebenfalls in Gold, später in Kupfer, scheinen sie in Oberitalien (Monza) nachgebildet zu sein, und aus diesem Bereich dürften die minder durchsichtig gehaltenen Plättchen stammen, welche das Evangeliarium aus der Sammlung Spitzer verzieren, sogar in Form einer das goldgetriebene Mittelbild des Heilandes umgebenden Inschrift; denn von den Trierer Zellenschmelzen an der Hülse des St. Petrusstabes und den verwandten Arbeiten in Essen, Hildesheim, Köln unterscheiden sie sich durch die gröfsere Feinheit der Zeichnung und durch den geringeren Glanz der Farbe. Den Uebergang von ihnen zu dem eigentlichen Grubenschmelz bilden die oben erwähnten Medaillons an dem Tragaltärchen, sowie ein einzelnes einen König darstellendes Bild. Sie sind hinter eine dünne silbervergoldete Platte gelöthet, die den Umrissen entsprechend ausgeschnitten ist, so daſs also Goldgrund die unmittelbare Umgebung des Zellenschmelzes bildet, der ziemlich fein in der Zeichnung, aber ganz opak in der Farbe ist. Wo sie entstanden sein mögen, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Da sich am Rhein dazu keine Parallelen finden, auch Farbe und Zeichnung hier ihre Heimath nicht suchen lassen, so werden sie vielleicht als die frühesten Erzeugnisse der Schmelzwerkstätten von Limoges betrachtet werden dürfen, die schon im XII. Jahrhundert einen weit verbreiteten Ruf besaſsen. Dem Anfange dieses Jahrhunderts werden diese Medaillons angehören, und als ihre Fortsetzung wären dann die ganz emaillirten Kreuze zu betrachten, von denen das gröfste und schönste in einer der Spitzer'schen Vitrinen sich befindet. Ihre Technik ist die des Grubenschmelzes, bei der vom Metall nur die Stegen stehen geblieben sind (natürlich mit Ausnahme des Grundes). Sie erscheinen nicht nur durch diese ihre Technik als die Fortsetzung des Zellenschmelzes, und man wird sie etwa der Mitte des XII. Jahrh. zuschreiben dürfen. Unter ihnen zeichnet sich durch Gröfse, Zeichnung und Farbe die Grabplatte des Gottfried Plantagenet (Museum von Le Mans) aus, welche der damaligen Leistungsfähigkeit ihrer Werkstätte, also doch wohl derjenigen von Limoges, das allerbeste Zeugniſs ausstellt. Nur zu bald scheint sich hier der Fabrikbetrieb der Emailtechnik bemächtigt zu haben. Unzählig sind die kirchlichen Gefäſse, die seit dem Schlusse des XII. Jahrh. aus ihm hervorgegangen und in alle Welt verbreitet sind. Wie ihre Formen: Tafeln, Schreine, Pyxiden, Ciborien, Rauchgefäſse, Bischofsstäbe u. s. w., so kehren ihre Darstellungen: die gewöhnlichen biblischen, das Martyrium des hl. Thomas Becket, der Tod des hl. Trophimus u. s. w. immer wieder. Sie waren den Zeitgenossen so geläufig, daſs es keiner erklärenden Inschriften, wie sie bei den Emailwerken vom Rhein und von der Maas die Regel sind, bedurfte. Solche begegnen auf französischen Emailwerken selten und nur auf solchen, die aufsergewöhnliche Scenen vorführen. Auf diese ist dann auch meistens eine gröfsere Sorgfalt in Zeichnung und Farbe verwendet, die auf besondere, weniger für den täglichen Bedarf und für den Export arbeitende Werkstätten hinweisen. Auch von solchen besseren Arbeiten zeigt die Ausstellung eine grofse Anzahl. Hier ist es das mit Vorliebe angewendete Rankenwerk, dort die Eigenart der reliefartig aufgelegten Köpfe und selbst ganzer Figuren anderswo die Sorgfalt in der Gravur oder ein besonders origineller Farbenwechsel, was diese vornehmeren Erzeugnisse mit Leichtigkeit erkennen läſst. Die Figuren sind bei ihnen immer in Metall ausgespart, die Konturen in der Regel mit Schmelz gefüllt, also ganz ähnlich wie die Niellen behandelt. Daſs auch von dieser uralten (vornehmlich vom XI. bis in's XIII. Jahrhundert gepflegten) überaus

Digitized by Google

einfachen und doch höchst soliden und wirkungsvollen Technik, einige treffliche Beispiele hier vorliegen, wie an dem bereits oben erwähnten Tragaltärchen aus Conques, sowie an einem Medaillonreliquiar von Spitzer, darf nicht unerwähnt bleiben. Besonders aber mufs betont werden, dafs die soeben angedeutete Technik der ausgesparten und in ihren Gravuren bunt ausgefüllten Figuren auch am Rhein und an der Maas in der Spätzeit des XII. und in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. (mit der hier das Grubenemail aufhört) die Regel war. Die beiden letzteren Arten, deren Unterscheidung nicht leicht, in einzelnen Fällen vielleicht unmöglich ist, waren, wie bereits oben bemerkt wurde, auf der Ausstellung nicht unvertreten. Den herrlichen Kreuzfufs aus St. Omer wird man schon wegen seiner grofsen Aehnlichkeit mit dem Tragaltärchen aus Stavelot im Brusseler Museum auf eine Werkstatte an der Maas zurückführen müssen. Das überaus anmuthige Cylinderreliquiar aus Arras mit den charakteristischen Goldranken, die den blauen Grund des gewölbten Fufses beleben, auf eine solche in Köln. Das an der Oberfläche in so reizenden Lichtern spielende Dunkelblau, das leuchtende Türkis, das nicht durch Mischung mit Weifs entstandene Hellblau, das klare Roth zeichnen die kölnischen Emails neben der vorzüglichen Zeichnung vor allen anderen, namentlich vor denjenigen der Maas aus, welche das unreine weil mit Weifs gemischte, hellere und dunklere Blau oft nebeneinander gestellt zeigen, auch ein gelbliches Grün und schmutziges Braunroth, dazu etwas kurze Figuren und die Eigenthümlichkeit, dafs der Email-Hintergrund nicht selten Metallsternchen hat, mit dem Stichel aus dem Grunde gehobene Stiftchen, die das Email um so fester an ihn haften machen. Eine genaue Vergleichung einer gröfseren Anzahl charakteristischer Stücke der einen und der anderen Werkstätten, die so viel Gemeinsames haben, würde die Unterschiede beider noch bestimmter erkennen lassen. Eine Ausstellung, auf der Belgien und die Rheinprovinz sich zu diesem Zwecke begegneten, würde dazu am besten das geeignete Studienmaterial bieten.

Sollen wir übrigens aus den so zahlreich hier vereinigten, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu Limoges entstandenen Schmelzwerken, die theils in dem grofsen Wandschranke des I. Saales, theils in einem der Spitzer'schen Vitrinen des II. Saales zusammengestellt sind, noch einige der hervorragendsten bezeichnen, so werden wir eines besonders sorgsam ausgeführten oblongen Kästchens zu gedenken haben mit ganz flach ansteigendem, vollständig emaillirtem Deckel, sowie einiger kleiner Tabernakel, die quadratisch aufgebaut sind und einen entsprechenden Helm haben, namentlich aber eines grofsen, durch zwei Thürchen verschliefsbaren Tabernakels, das durch seine auch das Innere schmückenden gröfseren vergoldeten Reliefffiguren um so mächtiger wirkt, Eigenthum des Domes zu Chartres. Auch die vier eucharistischen Tauben mit emaillirten Flügeln und Tellerchen verdienen Erwähnung, eine aus Amiens, eine zweite aus Laguène, die beiden anderen im Besitze Spitzers, der auch zwei kostbare emaillirte Buchdeckel und eine Tafel mit der sehr breit und in ganz eigenthümlicher Farbenzusammenstellung behandelten Figur des Weltrichters ausgestellt hat, dazu eine überaus seltene zwar nicht emaillirte, aber doch wohl in Limoges entstandene aus Kupfer getriebene und vergoldete Figur, auf einem Ständer eine sitzende Madonna, die in ihrem Schoofse eine kleine mit einem Deckel verschliefsbare Mulde birgt, auf deren Inhalt (die hl. Eucharistie) ihr gottliches Kind segnend hinweist. Eine ganz ähnliche Figur, der aber Kind und Deckel abhanden gekommen sind, befindet sich seit Kurzem als Erwerbung aus der Versteigerung Odiot (zu Paris 26. und 27. April 1889) im Apollosaale des Louvre.

Die Grubenemail-Technik ist in Frankreich und Italien bis tief ins XIV. Jahrhundert hinein in Uebung geblieben, wie unter Anderem die prächtige Spitzer'sche Agraffe zeigt, zuletzt namentlich als Hintergrund für breit und in ganz flachem Relief gravierte Figuren, deren Falten ebenfalls damit ausgefüllt wurden. Damit war der Weg zum Reliefschmelz gewiesen, für den es nur eines hellen Grundes, also Silber oder Gold und durchsichtiger Farbe bedurfte. Diese glänzende Technik, auf Silbergrund vornehmlich in Italien (Siena) und am Rhein (Köln), auf Goldgrund namentlich in Frankreich (Paris) gepflegt, begegnet hier in einem kleinen wohl rheinischen Diptychon (mit vergoldeten Karnationstheilen), auf dem Fufse des Spitzer'schen Kelches wie des grofsen Reliquiars (mit emaillirten Köpfen und Händen). Letzteres, wohl das Werk eines kölnischen Goldschmiedes um 1400 mit den für diese Zeit und Schule so bezeichnenden Punzverzierungen, besteht aus einem Schrein, den zwei vom Ständer abzweigende Reliquienbüchsen flankiren. Dafs den Schmelzappliquen desselben, welche, wie die meisten alten Reliefschmelzarbeiten, verletzt sind, keine Restauration aufgenöthigt wurde, kann ihnen nur zur Empfehlung gereichen. An Glanz und Farbengluth werden diese Emails auf Silbergrund noch übertroffen von denen auf Goldfond. Sie sind von grofser Seltenheit und hier auch nur durch fünf kleine Medaillons aus Dijon vertreten, deren Darstellungen auf den Schlufs des XIV. Jahrh. hinweisen. Roth und Blau gewinnen durch den goldigen Grund eine besondere Wärme, die Karnationsparthien eine feierliche, stellenweise freilich allzu gelbliche Wirkung. Sie wird von keiner späteren Emailart mehr erreicht, auch nicht von dem Maleremail, welches ungefähr ein Jahrhundert nachher zu Limoges seine ruhmreiche Laufbahn begann. Weder die Goldschraffirungen der ersten, noch der röthliche Fleischton der zweiten, noch auch das der Natur unmittelbar nachgebildete Kolorit der dritten, noch endlich die Glanzlichter der durchschimmernden Paillons der vierten Periode, so zauberisch jedes für sich wirkt, vermögen jener Wirkung gleichzukommen. Alle diese Arten führt die Ausstellung in prächtigen Exemplaren vor, namentlich die Spitzer'sche Vitrine, in der Tafeln und Triptychen, Teller und Schalen, Gefäfse und Geräthe in den mannigfaltigsten Farben und Techniken. Die feinste Durchführung zeigen doch die Grisaillen, bei denen die Zeichnung ihren Werth behauptet und nicht selten von wunderbarer Schönheit ist, wie sie selbst Léonard Limousin in seinen naturwahren Porträts nicht erreicht. — Eine Art von Nachsommer erlebte die Emailmalerei im XVIII. Jahrh. in den Bildnissen, mit denen Dosen, Uhren, Broschen u. s. w. geschmückt wurden. Die flachen Vitrinen des letzten Saales zeigen sie in gröfserer Zahl und in vorzüglichen Mustern.

Schnutgen.

Abhandlungen.

Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII) und 3 Text-Illustrationen.

Als die frühesten Tafelgemälde des Mittelalters hat Herr Dr. Freiherr von Heereman in seinem höchst verdienstvollen Werke: „Die älteste Tafelmalerei Westfalens“, Münster 1882, Verlag von H. Schöningh, das Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest (jetzt im Museum zu Munster) und den Altaraufsatz aus der Wiesenkirche zu Soest (jetzt im Museum zu Berlin) nachgewiesen. Das erstere mag bis in die Gründungszeit des Stiftes (1166) zurückreichen, der letztere bis in den Beginn des XIII. Jahrh., so dafs er wohl noch um einige Jahre die ältesten datirten Tafelgemälde der kölnischen Schule übertrifft. Diese bestehen in einer Reihe von zehn an einer Wand der St. Ursulakirche befestigten Schiefertafeln, die mit (noch ganz romanisch gehaltenen) Apostelfiguren geschmückt sind, und auf der Rückseite von einer derselben ist die Jahreszahl 1224 als die Ursprungszeit bezeichnet, einen Altar zu schmücken als ihre Bestimmung. Es wird sich um den Altar gehandelt haben, der sich als Kreuz- oder Volksaltar am Eingange in den alten St. Ursula-Chor befand, bei dem Neubau des 1287 eingeweihten Chores erhalten blieb und erst 1640 abgebrochen wurde. Ihn zierte als Aufsatz die metall- und emailgeschmückte Tafel, die nach diesem Abbruche sofort in die zu diesem Zwecke vertiefte Vorderseite des frühgothischen Hochaltar-Tisches eingesenkt (also zu einem Antependium degradirt) wurde und von dem Kirchenvorstande im Jahre 1810 dem Professor Wallraf geschenkt, jetzt eine Hauptzierde des städtischen Museums zu Köln bildet. Wären die in den Vertiefungen auf den Goldgrund gezeichneten nur in ihren Karnationsparthien farbig behandelten Konturfiguren nicht später, im XV. Jahrh., übermalt und umgestaltet worden so wären sie vielleicht als die ältesten Tafelbilder der kölnischen Schule zu betrachten. Erheblich jünger, weil wohl erst dem Schlusse des XIII. Jahrh. angehörig, ist das im Museum in unmittelbarer Nähe befindliche frühgothische Triptychon mit den bunten Steinfassungen und mit den Vertiefungen für die Aufnahme von Reliquien. Die Köpfe haben scharfe Konturen und etwas starren und typischen Charakter, die Körper sind überlang, die Gewandfalten schwer und streng, das Kolorit ist licht, die Haltung statuarisch; das Bestreben, die Natur nachzuahmen, spricht sich frappant nur in einigen drastischen Bewegungen aus. Diesem, wohl von einem Miniaturisten gemalten, hochinteressanten Klappbilde gegenuber (von welchem wir demnächst eine Lichtdruck-Abbildung bringen werden) bezeichnen die beiden rechts daneben hängenden Flügelgemälde ($62^1/_2$ *cm* hoch, 24 *cm* breit), von denen im letzten Hefte das eine den hl. Paulus, im gegenwärtigen das andere den hl. Johannes darstellende als Lichtdrucktafel erscheint, in Bezug auf Zeichnung, Ausdruck, Färbung einen entschiedenen Fortschritt. Sie erscheinen als die ersten Gemälde der kölnischen Schule, welche den herkömmlichen Weg verlassen, enger an die Natur sich anschliefsen und nicht nur die Umrisse, also die Zeichnung betonen, sondern auch die malerischen Eigenschaften mit bis dahin unbekannter Sorgfalt pflegen. Mit grofser Bestimmtheit machen sich hier die Konturen geltend, die als braune Linien die ganze Figur beherrschen und ihr eine durchaus klare und bestimmte Gestaltung geben, aber die Farbe erscheint nicht nur als deren Ausfüllung, sondern als durchgebildete Malerei. Daher sind die Lichter, welche früher die Hauptstellen (Stirn, Nasenrücken, Kinn) markirten, hier ganz fein und zart vertrieben, die Augenbrauen nicht mehr als blofse Linien, sondern als Haarstreifen behandelt, die Nasen nicht mehr hakenförmig, die Lippen sind sorgsamst modellirt, ebenso die Hände, wenn auch noch in befangener und ungeschickter, man möchte sagen hölzerner Weise. Die Karnation ist gelblich und ohne krasse Schattirungen, das Kolorit der Gewänder warm und tief, die Uebergänge von den lichten Höhen zu den dunklen Tiefen

Digitized by Google

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

Digitized by Google

Hoffentlich tragen weitere Beobachtungen und Vergleichungen, namentlich aber urkundliche Ermittelungen zu noch genauerer Aufklärung dieser Frage bei, welche um so wichtiger ist, als es sich um die innigsten und zartesten Gebilde nicht nur der deutschen Malerei handelt.

Zum Schlusse darf auch die praktische Bedeutung unserer beiden Flugelgemälde nicht ganz unerwähnt bleiben, der vorbildliche Werth, den sie für die ausübenden Kunstler haben, namentlich für Maler, insoweit es sich besonders um Altargemälde in frühgothischen Kirchen handelt, für Glasmaler, welche ihnen manche dankbare Motive zumal in Bezug auf Konturirung, Farbenwechsel u. s. w. entlehnen können, auch für Goldschmiede, denen die Behandlung des Goldgrundes allerlei Fingerzeige gibt. Auch die dekorative Art, wie die Architektur hier zur Verwendung gelangt ist und die vornehme Gestaltung der Inschrift, bietet mancherlei lehrreiche Gesichtspunkte.

Schnutgen.

Emaillirte romanische Borte.

(Mit Abbildung.)

Der hier in $^2/_3$ der natürlichen Gröfse abgebildete Emailstreifen befindet sich im Kunstgewerbe-Museum zu Köln und rührt ohne Zweifel von einem der vielen Schreine her, welche früher die Reliquienaltäre der kölnischen Stifts-Kirchen schmückten und in ihnen zahlreicher als irgendwo sich erhalten haben, wenn auch zum Theil in sehr desolatem Zustande. Alle übertrifft an Gröfse, Reichthum und Pracht der Dreikönigen-Schrein, an dem auch die Schmelzkunst (von den Kölner Goldschmieden im XII. Jahrh. und bis gegen Mitte des XIII. Jahrh. mit höchster Bravour gepflegt) ihre Triumphe gefeiert hat, ohne indefs zu figürlichen oder gar scenischen Darstellungen (wie in vollendeter Weise am St. Heribertus-Schrein zu Deutz und an dem St. Maurinus-Schrein in der Schnurgassen-Kirche zu Köln) ausgebildet zu sein. Im Allgemeinen gingen nämlich die Darstellungen auf diesen Schmuckstücken über den Kreis geometrischer Musterungen und dem Pflanzen- wie Thierkreise entnommener Motive nicht hinaus, zumal wenn es sich um horizontale Streifen zur Verzierung der Sockel und Simse, oder um vertikale für die lisenenartigen Einfassungen handelte. Diesem Gebiete gehört auch die vorliegende Borte an, auf der die Thiere, die schmalen Umrahmungsstege und die schraffirten oberen Ecken in Metall ausgespart und vergoldet (nur in ihren sporadischen Gravuren mit etwas rother, resp. blauer Masse ausgestrichen) alle übrigen Theile, nachdem die obere Metallschicht ausgehoben, (émail champlevé — Grubenschmelz) mit verschiedenfarbigem Email ganz gefüllt sind. Die Thiere (theils der Natur nachgeformte, theils auf Phantasie beruhende Gebilde) haben als Hintergrund *a* einen mitteldunkelblauen Ton, der an der Oberfläche etwas durchsichtig und für die Kölnischen Schmelzwerkstätten (im Unterschiede von denen an der Maas und in Limoges) charakteristisch ist. Die darüber befindlichen Bogenstreifen *b* sind weifslich gehalten. In den Zwickeln folgen sich Braunroth (1), Blau (2) und Grün (3) übereinander, und zwar ohne durch metallische Stege voneinander geschieden zu sein, ein Verfahren, welches eine grofse technische Fertigkeit voraussetzt und erst in der Blüthezeit der kölnischen Emaillirkunst, gegen den Schlufs des XII. Jahrh. zur Anwendung gelangte. Nicht lange hat diese Blüthezeit gedauert. Schon in dem zweiten Viertel des XIII. Jahrh. fängt das rheinische Grubenemail an, spärlicher verwendet zu werden und bald verschwindet es ganz, hauptsächlich wohl, weil die aufkeimende Gothik auch dem Metallgeräth seinen architektonischen Charakter aufnöthigte, mit welchem sich der vorwiegend dekorative Emailschmuck minder gut vereinte.

Schnutgen.

Digitized by Google

Die Restaurirung von Kirchen betreffend.

II.

In Bezug auf die Restaurirung des Inneren alter Kirchen hat als Regel zu gelten, dafs im Zweifel alles darin Vorhandene möglichst zu erhalten, möglichst schonend zu behandeln sei. Wie einfach und natürlich diese Regel auch lautet, so ergeben sich doch, wo sie zur Anwendung kommen soll, oft nicht geringe Schwierigkeiten, welchen es denn auch, wenigstens theilweise, beizumessen ist, dafs sie erfahrungsmäfsig oft unbefolgt blieb, nicht ganz selten sogar das gerade Gegentheil davon geübt ward. So geschah es nicht blofs während der Periode des Kunstverfalls, sondern auch zu einer Zeit, auf deren Schöpfungen wir bewundernd hinblicken — wir meinen die Periode der Gothik. In der begründeten Ueberzeugung, dafs diese Kunstweise eine höhere, wenn nicht gar, wenigstens dem Prinzip nach, die höchste Entwickelungsstufe der Architektur erstiegen habe, drängten deren Meister vielfach durch Eigenes früher Geschaffenes zurück, dessen Verschwinden wir mit Recht beklagen, selbst wenn es durch Vollendeteres ersetzt ward. Wie rücksichtslos demnächst die Förderer der, von der Tradition und dem Volksgeiste sich abwendenden sog. Renaissance und weiter, in verstärktem Mafse, des in französischer Hofluft aufgeschossenen Barock- und Zopfstiles in unseren mittelalterlichen Kirchen gewirthschaftet haben, bedarf nicht erst näherer Darlegung. Die auf das Delirium des Roccoco gefolgte Revolution konnte nur zerstören. Soweit nach Ablauf derselben die wieder erwachte altchristliche Gesinnung, in Verbindung mit der Romantik, auf dem Kunstgebiete die Oberhand gewann, machte naturgemäfs der Drang sich geltend, wieder gut zu machen, was während der letzten Jahrhunderte, namentlich an den mittelalterlichen Kirchen, gesündigt worden war. Leider artete dieser Drang vielfach in einen gewissen Uebereifer aus, welcher sich hauptsächlich durch Zerstören oder Beseitigung von Solchem kundgab, was dem Stil oder dem ursprünglichen Plan der alten Kirche zuwiderlief, dessen Stelle dann meistentheils leer blieb. Solchem Vorgehen gegenüber, wie es auch heutzutage noch, bald in grofserem, bald in geringerem Mafse, vorkommt, betonen wir die oben aufgestellte Regel. Für dieselbe treten schon im Allgemeinen Rücksichten der Pietät ein, welche wir von dem Vorfahren zur Ehre Gottes Errichtetem, meist im Laufe der Zeit Vielen Liebgewordenem, dann wenigstens schulden, wenn es sich um Gegenstände von technischem und materiellem Werth handelt. Stellt sich die Beseitigung solcher Gegenstände auf Grund höherer Rücksichten als nothwendig heraus, worüber erst bewährte Kunstkenner gehört werden sollten, so ist möglichst für deren Aufbewahrung an irgend einem geeigneten Orte Sorge zu tragen. Stets bedenke man, dafs Zerstören, Wegschaffen gar leicht ist, nicht so aber, das Beseitigte durch schlechthin Mustergultiges, dem betreffenden Baue in jeder Hinsicht sich Anpassendes zu ersetzen. Insbesondere gilt dies dann, wenn es sich um die Beseitigung von Altären aus der Zeit der Stilentartung handelt. Selbst in dem nicht selten sich darbietenden Falle, dafs ein schwulstiger Altarkolofs aus der Zopfzeit den hinteren Theil eines gothischen Chores, dessen Schlufsfenster verdeckend, zur Ungebühr ausfüllt, soll man denselben so lange fortbestehen lassen, als man sich nicht in der Lage befindet, stilgerechte Farbenfenster und einen kunstreichen, scharfer Kritik Stand haltenden Hochaltar herzurichten. — Beim Restauriren alter Kirchen pflegt durchgängig die Altarfrage eine Hauptrolle zu spielen, da seit dem Vordringen der Renaissance ein sozusagen systematischer Vernichtungskrieg gegen die alten, für barbarisch beziehlich für dem Kindesalter der Kunstübung angehörend erachteten Altäre geführt wurde. Wir unsererseits sollen nun nicht, wie schon gesagt, Namens des Mittelalters Wiedervergeltung üben; wo aber die obwaltenden Verhältnisse dazu drängen oder wenn überhaupt die Beschaffung eines neuen Altars sich als nothwendig erweist, fragt es sich, welcher Art und Gestalt derselbe werden soll. Hierorts können nur wenige Bemerkungen in Bezug auf diese, der Erörterung gar viele Seiten darbietende Frage Platz finden. Verhältnifsmäfsig leicht ist deren Beantwortung, wenn der Altar in einer Kirche gothischen Stils aufgerichtet werden soll. Ein mit bemalten Flügeln versehener Holzschnitzaltar verdient da, unseres Erachtens, unbedingt den Vorzug. Reichen zu einem solchen die Mittel nicht aus, so bieten sich einfachere alte Muster in so grofser Zahl

Digitized by Google

dar, dafs eben nur das Wählen unter denselben eine Schwierigkeit bildet. Glücklicherweise besitzen wir in dem prachtigen, mit vielen Illustrationen ausgestatteten Altarwerk des Frankfurter Stadtpfarrers Münzenberger ein treffliches Hülfsmittel, um dieser Schwierigkeit zu begegnen.

Als weniger unzweifelhaft gestaltet sich obige Frage, wenn es sich um die Errichtung eines Altars in einer Kirche romanischen Stils handelt, wie denn auch thatsächlich die bezüglichen Meinungen der Kunstkenner auseinander zu gehen pflegen. Um uns, wie es hier geboten ist, möglichst kurz zu fassen, sprechen wir ohne Weiteres unsere Meinung dahin aus, dafs auch solchen Falles dem gothischen Stil der Vorrang gebührt, weil, wie früher dargelegt, dieser Stil, im Verhältnifs zu dem ihm vorhergegangenen, eine hohere Entwickelungsstufe einnimmt und eine weit vielgestaltigere Entfaltung ermöglicht. Aus letzterem Grunde geben wir sogar dem späteren gothischen Stil den Vorzug, mögen auch gewisse Puristen in den „Fischblasen“ und in sonstigen komplizirten Zirkelschlägen und Kombinationen eine Entartung desselben erblicken, ein Vorwurf, welcher, soweit es sich um Bauliches im engeren Sinne des Wortes handelt, eine gewisse Berechtigung in sich schliefsen mag.

Das eben von den Altären Gesagte hat auch auf die sonstigen Ausstattungsgegenstande, die Taufbecken, Kanzeln, Orgelbühnen, Chorstühle u. s. w. Anwendung zu finden, immer unter dem Vorbehalt, dafs der Freiheit des künstlerischen Schaffens ein gewisser Spielraum bleibt, die Nachahmung der alten Meister nicht in pedantische Prinzipienreiterei ausartet.

Wo nur irgend im Laufe der letzten Jahrhunderte die dazu erforderlichen Mittel sich vorfanden, war man bemuht, aus den Kirchen alles, dem damals herrschenden Aufklärungsbedürfnifs Zuwiderlaufende zu beseitigen und besagtem Bedürfnifs Entsprechendes an die Stelle zu setzen. Namentlich galt Solchem keine Schonung, was dem Gottesdienst einen mehr oder weniger mysteriösen Charakter verlieh, den Durchblick nach allen Richtungen hin hemmte. So mufsten denn die Chorschranken, die Lettner, die Triumphkreuze, die Farbenfenster weichen, die den „finstern“ Geist des Mittelalters athmenden Wandmalereien unter weifser Tünche verschwinden.

Will man einer Kirche durch Restaurirung ihre ursprungliche Wurde und Weihe zurückgeben, so versteht es sich von selbst, dafs man das zur Ungebühr Beseitigte oder Beschädigte möglichst so, wie es ursprünglich war, wiederherstellt. Das ist nun freilich leicht gesagt, aber schwer gethan, um so schwerer, als, abgesehen davon, dafs es dazu noch sehr an tüchtigen, stilkundigen Meistern fehlt, bei nicht wenig wohlmeinenden, glaubenstreuen Kirchenbesuchern gewisse angeerbte Vorurtheile bestehen, welche auf möglichste Schonung Anspruch machen können. Wir denken da namentlich an die Forderung eines freien Hinblicks auf den Hochaltar, mit welcher die Lettnerfrage auf das Engste zusammenhängt. Es ist der Frage früher bereits in dieser Zeitschrift (Bd. I Sp. 238) näher getreten worden; dieselbe verdient eine eingehende, besondere Behandlung. Hier sei nur gesagt, dafs die Bedeutung des Chores, als des Priesterhauses[1]), gewissermafsen des Sitzes der heiligen Geheimnisse, durch irgend einen Abschlufs als solcher gekennzeichnet werden mufs. Kein berücksichtigenswerthes Bedenken steht jedenfalls dem Anbringen eines Triumphkreuzes oberhalb dieses Abschlusses entgegen, von welchem Kreuze ein alter Liturgiker sagt, dafs es den in die Kirche Eintretenden sofort kund thun soll, „wer Herr im Hause ist“.

Wir wenden uns einem Gebiete zu, auf welchem, allem Anscheine nach, lange noch durch Fallen das Gehen gelernt werden mufs. Es ist die Malerei von den Farbenfenstern. Nicht wenige sind darum mifslungen, weil die Entwurfe dazu von Staffeleimalern herrührten, welche zufolge der Art ihrer Kunstübung, auf das zu den Farbenfenstern zu verwendende Material, die Besonderheiten ihrer Stilisirung und technischen Behandlung nicht die gebührende Rücksicht zu nehmen vermögen, weil sie allzusehr darauf bedacht zu sein pflegen, hübsche Bilder anzufertigen, gegen die Regeln der Anatomie und der Perspektive nicht zu verstofsen, überhaupt dem „modernen Auge“ möglichst Wohlthuendes anzufertigen. Solche, das zu Schaffende über-

[1]) Der lutherische Prediger Dr. Luthardt sagt: „In der christlichen Gemeinde tritt die ganze Gemeinde zum Altar. Sie ist selbst eine priesterliche geworden — ein Volk von Priestern.“ (Ueber christliche Kunst S. 5. Auf Grund dieses, nach der katholischen Kirchenlehre irrgläubigen Satzes, mögen Protestanten den Lettnern sich abhold erweisen.

Digitized by Google

dies erheblich vertheuernde Theilung der Arbeit zwischen dem Staffelei- und dem Glasmaler, mufs vermieden werden. Es ist nicht möglich, durchgreifende Regeln über die Art, in welcher figurirte Farbenfenster auszuführen sind, aufzustellen. Der Charakter des Bauwerks, die Gestalt der betreffenden Fensteröffnungen, der Ort, welchen dieselben einnehmen und Sonstiges noch hat dabei in Betracht zu kommen. So sind z. B. die Schlufsfenster eines Chors anders zu behandeln, als die an den Seitenwänden befindlichen, die des Hauptschiffes anders, als die der Nebenschiffe. Unter keinen Umständen ist aufser Acht zu lassen, dafs es sich um dekorative Flächenmalerei handelt, dafs ein harmonisches, nicht durch Kontraste gestörtes Zusammenstimmen der Farben anzustreben ist, dafs dramatisch bewegte Gruppen, zumal wenn sie mit Fensterstöcken in Konflikt kommen, nicht am Orte sind, endlich dafs stets das beste Material verwendet werden mufs. Speziellere Anleitung findet sich bereits in dieser Zeitschrift Bd. II Sp. 1—4; durch deren Herausgeber ertheilt, auf welche wir hiermit verweisen. Sofern, sei es aus ökonomischen Rücksichten, sei es um die Kirche weniger zu verdunkeln, von Figuren abgesehen wird, empfehlen sich für frühgothische Bauten sogen. Grisaillen, für solche späteren Ursprungs Butzenscheiben. In beiden Fällen sind die Fenster durch eine farbige Krönung und Einfassung zu beleben, bei Butzenscheiben, die sich zwischen denselben ergebenden Räume, verschiedenfarbig zu halten. Noch sei der Rath ertheilt, dafs man, so lange es am erforderlichen Gelde oder am rechten Meister fehlt, um in jeder Hinsicht Mustergültiges zu Stande zu bringen, den Fenstern einen augenfällig provisorischen Charakter verleihen möge; überhaupt sei vor dem Drange gewarnt, Alles gleich hintereinander fertig zu stellen. Das Beste erfordert, der Regel nach, Zeit.

Die zugleich einfachste und billigste, dem Verschönerungstrieb sowohl, als dem Reinlichkeitssinn eine gewisse Befriedigung gewährende Prozedur ist die Uebertünchung alter Kirchen. Der Tüncherquaste fällt im Inneren der Kirchen nur allzu oft die Rolle zu, welche das Scharireisen an den Aufsenwänden derselben spielt. Bevor man zu erstgedachtem Instrument seine Zuflucht nimmt, ist zu untersuchen, ob nicht durch eine frühere Uebertünchung Wandmalereien begraben worden sind. Ergibt die Enttünchung das Vorhandensein von solchen, welche, nach dem Urtheil von Sachverständigen, erhalten zu werden verdienen, so hat der mit der Wiederherstellung derselben zu Betrauende ihre Eigenart möglichst zu schonen, Selbstverleugnung in jeder Beziehung zu üben, sich auf das Nothwendigste zu beschränken, auf den jetzt herrschenden Geschmack keinerlei Rücksicht zu nehmen. Nicht weniger Selbstverleugnung wird übrigens von Seiten Derjenigen erfordert, welchen die Restaurirung im Allgemeinen obliegt. Ueber wie manche zum Vorschein gekommene alte Wandmalerei ist nicht, mittels der zuvorgedachten Quaste, abermals sofort ein Leichentuch gebreitet worden, aus Furcht vor den Archäologen und vor den, mitunter recht kostspieligen Weiterungen, welche dieselben veranlassen würden. — Ergibt ein neuer Anstrich sich als unabweisbar, so läfst sich, auch wenn nur sehr mäfsige Geldmittel zur Verfügung stehen, doch nach Anleitung alter Muster, durch Bemalung der Schlufssteine und der Gräte, Verzierung der Gewölbkappen, ornamentale Quadrirung der Wandflächen u. s w. eine wohlthuende, farbenfreudige Gesammtwirkung erzielen. Freilich erheischt dies eine gewisse künstlerische Begabung und Ausbildung, ein gewisses Verständnifs der Architekturformen auf Seiten des die Arbeit Ausführenden, Erfordernisse, an welchen es erfahrungsmäfsig nur allzu oft gefehlt hat. So wird man, um hierfür nur einen Beleg vorzuführen, fast ausnahmslos finden, dafs die Kanten der Kappen romanischer Kreuzgewölbe von unseren Anstreichern bemalt werden, um dieselben möglichst als Gräte erscheinen zu machen! Nehme man es auch hier, bei dem Uebertragen der Arbeit ja nicht leicht mit der Personenfrage.

Bei Restaurirungen von Kirchen pflegen die Fufsboden weniger Beachtung zu finden, als ihnen zu Theil werden sollte. Im Laufe der Zeit erlitten dieselben meist namhafte Veränderungen; namentlich wurden sie vielfach erhöht. Demzufolge finden sich die Füfse der Säulen oder Pfeiler vergraben, die Dimensionsverhältnisse im Allgemeinen gestört. Selbstverständlich empfiehlt sich die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes; mitunter wird dadurch zugleich die Trockenlegung der Seitenmauern bedingt. Die erforderliche neue Beplattung ist, wenigstens im Chore, mehrfarbig gemustert herzurichten, auch von den Schiffen, etwa mittels Verwendung verschiedener Hausteinsorten, Eintönigkeit fern zu halten.

Digitized by Google

Nicht ohne ein gewisses Bedenken berühren wir noch eine heikle Materie; wir meinen das Verhältnifs der Geschenkgeber zu den Kirchen, welchen wohlzuthun sie beabsichtigen. Gar viele Erfahrungen thun dar, dafs deren Opferwilligkeit sich leicht als schädlich erweist. Durchweg verlangen die, nur höchst ausnahmsweise mit gediegener Kunstkenntnifs versehenen „Wohlthäter", dafs ihrem Geschmack Rechnung getragen wird. Es gibt nun aber zwei Hauptsorten von Geschmack, einen guten und einen schlechten; letztere Sorte ist in der Regel da vorhanden, wo es an tieferer Einsicht fehlt. Ueberdies wird nicht selten, lediglich auf Grund persönlichen Beliebens, die Bevorzugung irgend eines Künstlers oder einer gewissen Kunstanstalt ausbedungen. Wie viele Farbendrucke und sonstige fabrikmäfsig angefertigte Dutzendwaare aus irgend welcher „Masse", ja wie viele mifsrathene Farbenfenster haben nicht solcher Gestalt in Kirchen Platz genommen! Sogar Einbrüche in wesentliche Konstruktionstheile, um, beispielsweise, Standbilder an Orten aufzustellen, wohin solche nicht gehören, könnten wir bezeichnen. Gewifs würde vorkommenden Falles durch Zuspruch von sachkundiger Seite her nicht schwer zu erwirken sein, dafs statt des einer Kirche zugedachten Gegenstandes dessen Geldwerth dargebracht wird.

Zum Schlufs sei noch einer, mit dem eben Gesagten in einem gewissen Zusammenhang stehenden Betrachtung Ausdruck gegeben. Nur dann erfüllt die Kunst ihren Beruf, wenn dieselbe auf die Gesammtheit des Volkes bildend einwirkt. Dazu kann die Tagespresse mächtig fördernde Beihülfe leisten, was dieselbe denn auch in der Art anstrebt, dafs sie reichlich, ja überreichlich Theater- und Concertberichte erstattet, auf Ausstellungen figurirende Erzeugnisse der Profankunst bespricht, — ob oder in wie weit im rechten Sinne, mag hier dahin gestellt bleiben. Nur die kirchliche Kunst geht im grofsen Ganzen genommen, leer aus. Und doch ist gerade sie es, welche jenem Beruf am wirksamsten zu entsprechen sich eignet. Während aller wahrhaft schöpferischen, aus der Geschichte hervorleuchtenden Kunstperioden war die religiöse Kunst denn auch tonangebend. Mit der mittelalterlichen, vom Volksbewufstsein getragenen, aus demselben genährten Kunstherrlichkeit ging es zu Ende, als zufolge des Hereinbrechens der Renaissance die Kunstübung nicht mehr nach dem Altare hin gravitirte. Abermals finden wir uns vor einen Wendepunkt gestellt. Auch auf dem Kunstgebiete ist der Kampf zwischen dem christlichen Idealismus und dem Materialismus oder Sensualismus entbrannt. Die letzterem nicht huldigenden Zeitungen sollten dies auch dadurch bethätigen, dafs sie für die Sache der kirchlichen Kunst eintreten. Eines sonderlichen Opfers bedarf es zu diesem Zwecke nicht. Mögen sie etwa nur den, bisheran den, nur die wenigen Sportsleute interessirenden Pferderennen gewidmeten Raum jener Kunst zuwenden, im Uebrigen fortfahren, den Interessen aller sonstigen Art zu dienen. A. Reichensperger.

Gothische Monstranz.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

Die hier abgebildete der Münsterkirche in Bonn gehörige Monstranz hatte so viele Beschädigungen, Verstümmelungen und Umbildungen (unter letzteren Ersatz des Cylinders durch einen viereckigen Glasbehalter) erfahren, dafs ihr fernerer Gebrauch eine gründliche Restauration unbedingt erforderte, bei der leider auch die alte ohnehin stark verletzte Feuervergoldung nicht erhalten werden konnte. Diese Restauration hat Goldschmied Wüsten in Köln auf's Beste besorgt im unmittelbaren Anschlusse an die früher von ihm hergestellte Bopparder Monstranz, die offenbar aus derselben Werkstätte hervorgegangen ist. Dafs diese in Mainz sich befunden habe, lafst folgende ohne Rücksicht auf die punzirten Laubwerkornamente auf dem Fufse der Bonner Monstranz eingravirte Inschrift vermuthen: VENBLIS · CLERꝯ · ZDARIVS · MOGVNTINVS · BIS · DEPRÆDATÆ · ECCLÆ · SᵀI · CASSII · BONNEN · EX · COMPASSIOE · DONO · Dᵀ · Aᴼ · 1589. Von einem Mainzer Kleriker der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. ihrer nothwendigsten Utensilien zweimal vollständig beraubten Bonner Kirche aus Mitleid geschenkt, wird sie wohl auch in Mainz entstanden sein, wo die Goldschmiedekunst in der gothischen Periode in grofser Blüte stand. Die weitere

Digitized by Google

Tankard, Rhenish, 17th c.

Digitized by Google

Inschrift: ANN · SVPER · SEQVESTRAT · PRÆFECT · CHABAN · HVIC · ECCLES · R · C · A · C · MDCCCIV · SVB I · F · LOLTGEN PRIMO · PAROCHO meldet, wann die Umwandelungen an der Monstranz vorgenommen worden sind, die zumeist ihre jetzige Restauration nöthig gemacht haben. In der erneuerten Form ist sie wegen ihrer schönen Verhältnisse, wegen ihrer klaren Anordnung und ihrer edlen Entwickelung ein durchaus mustergültiges Schaugefäfs, welches verdient, nachgeahmt zu werden. — Aus dem in die Breite entwickelten daher achttheiligen Fufse entwickelt sich naturgemäfs der achtseitige Schaft und der ebenfalls achtseitige Trichter erweitert sich zu dem runden Lilienzinnenfries, dessen rosettengeschmückte Schräge den Glascylinder aufnimmt. Diesen flankiren zwei hübsch gegliederte durchsichtige Strebepfeiler-Konstruktionen, deren aufragende Fialen den Mitteltheil mit dem Aufsatze verbinden. Ein über Eck gestellter Baldachin (mit dem neuen Statuettchen des hl. Martinus) bildet dessen Mittelpunkt, ein sechseckiges Thürmchen mit schlankem Krabbenhelm die Bekrönung. So findet das 66 *cm* hohe Ostensorium seinen in jeder Hinsicht befriedigenden Abschlufs, durch seine soeben vollendete Restauration wieder in die Form gebracht, in der es kurz vor Mitte des XV. Jahrh. aus der Werkstatt seines Meisters hervorgegangen ist. Schnütgen.

Nachrichten und Ausstellungen.

Den künftigen Hochaltar der Marienkirche zu Hannover betreffend.

Mit Abbildung.

Als unser hochgeschätzter Mitarbeiter Herr Geistl. Rath Münzenberger mir vor einigen Monaten gelegentlich Entwurf und Programm zu dem Hochaltar der Marienkirche von Hannover zeigte, auf welchen namentlich durch die grofsmüthige Stiftung des hl. Vaters die Aufmerksamkeit in den weitesten Kreisen hingelenkt war, entsprach seine Beurtheilung desselben meinen Anschauungen derart, dafs ich ihm meine Freude darüber ausdrückte, eine schriftliche Darlegung dieses Urtheils für unsere Zeitschrift erwarten zu dürfen. Ich brachte sie um so lieber zum Abdrucke, als ich in ihr nicht die Spur von irgend etwas persönlich Verletzendem fand, vielmehr nur eine durchaus ruhige und sachliche Erörterung.

Obgleich diese Eigenschaften mir nicht in demselben Mafse die lange Erwiderung auszuzeichnen schienen, welche Herr Architekt Hehl in Hannover mir einsandte, so habe ich ihr doch die Aufnahme nicht versagen wollen, bis auf zwei kurze Sätze, welche die Kritik in keiner Weise berühren.

Ich füge sofort die auf Grund des Manuskriptes erfolgte wiederum sehr schonende Replik des Herrn Münzenberger bei, zugleich dessen Erklärung, dafs er in eine weitere Diskussion über diese Angelegenheit sich nicht einlassen werde. D. H.

Erwiderung.

Zu dem im 2. Hefte des II. Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen, von dem Herrn Stadtpfarrer Münzenberger verfafsten Mittheilungen über den künftigen Hochaltar der neuen St. Marienkirche zu Hannover seien dem Unterzeichneten folgende Bemerkungen gestattet:

Herr Münzenberger übt eine Kritik des Altars bezüglich seiner Architektur und Bildwerke auf Grund einer „leichten Skizze des Entwurfs" sowie „der Bedingungen für die zur Ausführung ins Leben gerufene Konkurrenz". Diese Skizze besteht aus einer im ungefähren Mafsstab von 1 : 50 gehaltenen, aus freier Hand flüchtig gezeichneten und hektographisch vervielfältigten Darstellung des Altars, von ca. 8 *cm* Breite und 21 *cm* Höhe. Schon diese Angaben dürften genügen, um erkennen zu lassen, dafs bei Anfertigung dieser Skizze es sich lediglich darum handelte, den an der Wettbewerbung theilnehmenden Künstlern die für die Gemälde bezw. Bildwerke bestimmten Stellen zu weisen, nicht aber um die architektonische Gestaltung des Altars genau zu veranschaulichen. Letztere ist vielmehr nach der im Monate Januar d. J. ausgeschriebenen Wettbewerbung für die Gemälde und Bildwerke, deren Abmessungen nahezu feststanden, durchgearbeitet worden, und erst nach viermonatlicher emsiger Thätigkeit hat die im Mafsstab 1 : 10 von dem unterzeichneten Architekten der St. Marienkirche gefertigte Entwurfszeichnung dem Herrn Bischof von Hildesheim zum Zwecke der Uebersendung an den hl. Vater vorgelegt werden können. Ohne diesen wirklichen Entwurf überhaupt nur gesehen zu haben, hat Herr Münzenberger — ich bedauere, dies konstatiren zu müssen — eine Kritik desselben geschrieben. Da er selbst sagt, dafs ihm das Bestreben der Urheber des Werkes im Anschlufs an alte Vorbilder dasselbe zu Stande zu bringen „so durchaus sympathisch ist", so soll auch „mit einigen Bemerkungen nicht zurückgehalten werden", welche die Gründe für die gewählte Form, Ausschmückung und Ausführung des Altarwerkes darlegen.

Digitized by Google

Von einem Altarbau unserer Zeit, in einem neuen Kirchengebäude, verlangt man mehr als dafs dasselbe sich lediglich als eine Nachbildung der Werke des Mittelalters darstellt. Gewifs soll er sich in den Einzelformen und deren Durchbildung den besten Vorbildern jener Zeit anschliefsen, in dem Gesammtaufbau jedoch von ihnen möglichst unabhängig sein, der räumlichen Gestaltung des Kirchengebäudes sich anpassen, den bestehenden kirchlichen Vorschriften, namentlich der instructio Clementina (1705) entsprechen und für den Altardienst sich praktisch erweisen. In vorliegendem Falle tritt zu diesen Anforderungen noch die weitere, den Altar in der äufseren Erscheinung als das grofsartige Geschenk des hl. Vaters zu kennzeichnen, was er gelegentlich der goldenen Hochzeitsfeier des Abgeordneten Dr. Windthorst, der Marienkirche zu Hannover spendete. Allen diesen Forderungen zu genügen, wäre bei einem strengen Festhalten an den Formen, die den alten „Altarbauten dortiger Gegend in so charakteristischer Weise eigenthümlich sind", nicht möglich gewesen. Die meisten dieser in der Zeit von 1375—1475 entstandenen Altaraufsätze besitzen einen geradlinigen oberen Abschlufs, was, wie Herr Münzenberger in seinem Werk über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands, S. 59, treffend bemerkt, „gewifs nicht als ein Fortschritt bezeichnet werden kann" gegenüber dem besondern Schmuck, den einzelne frühgothische Altäre in ihren freien Endigungen besitzen. Bei einer Mensalänge von 3 *m* hätte ein solcher gradlinig abgeschlossener Flügelaltar bei richtigem Verhältnifs seiner einzelnen Theile zu einander nur eine Höhe von 5 *m* über dem Fufsboden besessen, zu der nicht unbeträchtlichen Höhenentwickelung des Kirchenschiffes von 21 *m* in entschiedenem Mifsverhältnisse sich befunden, nicht einmal bis zur Oberkante der Chorfensterbänke gereicht, überhaupt einen kleinlichen Eindruck und nicht denjenigen einer grofsartigen Stiftung hervorgerufen. Es mufste schon deshalb auf eine ausgebildete Bekrönung des Altars Rücksicht genommen werden. Aber noch ein anderer Umstand tritt hinzu, welcher die Wahl einer solchen zu begründen wohl geeignet sein dürfte. Weitaus der gröfste Theil der mit Darstellungen aus dem Leben des Heilandes ausgestatteten Flügelaltäre des Mittelalters enthält mit Recht als Haupt- und Mittelstück die Kreuzigungsgruppe, diejenige Darstellung, auf welche die das Gotteshaus betretenden Christen vor Allem ihre Blicke hinlenken sollen. Durch die Anordnung eines Expositions-Tabernakels in der Mitte des Altarschreines wird jene Darstellung von dort verdrängt, für die Bestimmung des Altares, als dem Orte, wo das Kreuzesopfer Jesu unblutiger Weise erneuert wird, ist sie jedoch zu bezeichnend, als dafs man ihr seitlich des Tabernakels oder gar in den Flügeln den Platz anweisen dürfte. In meinem Altaraufsatze dagegen kommt die Kreuzigungsgruppe wieder an eine hervorragende Stelle des Altares und kann solche Abmessungen erhalten, dafs sie Ersatz für das in den mittelalterlichen Kirchen so häufige grofse Triumphkreuz bildet, das da jedem Kirchenbesucher sagen soll, wer der Herr im Hause ist. In richtiger Weise ist dies schon bei dem Flügelaltar zu St. Wolfgang, vielleicht dem künstlerisch bedeutendsten der österreichischen und süddeutschen Altarschreine, zum Ausdruck gebracht. Letztere werden wohl stets als Vorbilder gelten, wenn es sich um ausgebildete Altarbekrönungen handelt, welche, wie Herr Münzenberger S. 79 seines Werkes sagt, als „leicht und schlank aufgebaute Aufsätze ebensowohl dem Altar selbst als den dahinter befindlichen Fenstern zum Schmuck gereichten."

Wenn nun nach dem Vorstehenden die Anordnung eines Altaraufsatzes geboten erscheint, was liegt näher als dafs der Architekt sich diejenigen Süddeutschlands für die Gesammtansicht seines Werkes zum Muster nimmt und dasselbe, in den Einzelheiten festhaltend an den alten ehrwürdigen Formen, entsprechend selbstständig ausbildet? „Ist man ihrer", so heifst es in der Vorrede des erwähnten Altarwerkes S. 5, „dann Herr geworden, so mag man in ihrem Geiste immerhin originell sein und jene Formen nach berechtigten Anforderungen unserer Zeit in altem Sinne weiter ausgestalten, sowie solcher Fortschritt ja auch bei der mittelalterlichen Altarkunst im Laufe der Jahrhunderte in so interessanter Weise wahrnehmbar ist." Hierzu war willkommene Gelegenheit beim Entwurf des Altars für die Kirche zu Hannover geboten, welche zwar in den Formen des XV. Jahrhunderts gebaut, in ihrer Grundrifsgestaltung und äufseren Erscheinung jedoch unabhängig von den Werken jener Zeit ist, vollends in der Konstruktion und Ausführung, welche der Technik der Gegenwart entsprechen. Handelt es sich um die Errichtung eines neuen Altars in einem Gotteshause aus der Zeit des Mittelalters, so würde es nicht nur „mehr als bedenklich", sondern verwerflich sein, „von vornherein von den Formen des alten Altars keck abstrahiren, vielleicht gar ohne sie irgend studirt oder gewürdigt zu haben, und an ihre Stelle eine ganz neue in der alten Kunst unerhörte Art zu setzen." (Vorrede zum Altarwerk Nr. 8.) Im vorliegenden Falle aber gewähre man dem Künstler Freiheit und lasse ihn durch sein Werk einen weiteren Beitrag liefern zur praktischen Lösung der Frage, wie ein Tabernakel mit einem Flügelaltar am Passendsten zu verbinden sei.

Zur Richtigstellung einzelner Bemerkungen der Kritik, die sich ebenfalls auf die vorgenannte provisorische Orientirungsskizze beziehen, sei nach Fertigstellung des wirklichen Entwurfes noch Folgendes gesagt: Der Altarunterbau, welcher weder „sehr reich gehalten", noch „in der Mitte ein gröfseres quadratisches Feld mit gothischem Mafswerk und rechts und links zwei flache Bogennischen besitzt, zeigt 5 einfache spätgothische Blenden, in deren mittelster eine Darstellung des *Agnus Dei* sich befindet.

Digitized by Google

Lüneburg 1:0,33, zu Grönau 1:0,38, Schleswig 1:0,39, Wismar (Georgskirche) 1:0,39, Gronau b. Alfeld 1:0,40, Güstrow 1:0,51, Museum zu Braunschweig 1:0,60. Das Schreinwerk und die Predella des Hannoverschen Altars haben, abzüglich der Expositionsnische 10,61 □ *m* Flächeninhalt, von welchem 4,84 □ *m* auf die reine Ansichtsfläche der Gemälde und Bildwerke entfallen, ersteres verhält sich demnach zu letzterem wie 1:0,45. Dem Gesammtflächeninhalt des Aufsatzes = 9,00 □ *m* steht eine Ansichtsfläche von den Bildwerken = 2,72 □ *m* gegenüber, so dafs sich ein Verhältnifs von 1:0,30 ergibt. Den Vergleich mit den Verhältnifszahlen obiger — notabene bis auf Gronau in dem Altarwerke Münzenberger's selbst veröffentlichter — mittelalterlichen Schöpfungen wird den Verfasser das Hinfällige seiner Behauptung erkennen lassen und gleichzeitig den Beweis liefern, dafs der Altar für Hannover in der Abwägung des Figuralen und Ornamentalen das richtige Mafs hält. Was das Letztere in seiner vermeintlichen hervortretenden Ueberfülle anbelangt, so weifs jeder Künstler und Kunstkenner, dafs in der Zeichnung und vollends in einer sehr kleinen Handskizze Alles reicher wirkt, denn in der Ausführung, und bei dem Entwurf eher etwas zu viel als zu wenig am Platze ist. Die Mittheilung, dafs „dem Altarschrein rechts und links Verbreiterungen durch ein angehängtes Weinlaub-Rankwerk hinzugefügt sind", könnte bei manchem Leser den Glauben erwecken, dafs es sich hier um guirlandenartige Gebilde handle, wie sie die Kunst der Renaissance liebte. In Wirklichkeit sind es jedoch in festem architektonischem Rahmen entwickelte Ornamente, welche den seitlichen Abschlufs des Altarschreines bilden und die Ausladungen der Predella ganz naturgemäfs fortführen. In der erwähnten provisorischen Skizze sind die Ornamente nur 7 *mm* breit, 40 *mm* hoch gezeichnet, und aus diesen minimalen Abmessungen einer flüchtigen Handzeichnung glaubt Herr Münzenberger ersehen zu können, dafs „ähnliche Motive, aber doch in ganz anderer Weise stilistisch aufgefafst, sich häufig bei bayrischen und tyroler Altären findet".

Vor Allem sind die Angaben bezüglich der für die Kunstwerke aufzuwendenden Geldmittel richtig zu stellen. Wer die Kritik liest, könnte zu dem Glauben kommen, als befleifsige man sich äufserster Sparsamkeit, wo doch ein so namhafter Betrag seitens des hohen Geschenkgebers zur Verfügung gestellt ist. In Wirklichkeit ist das gerade Gegentheil der Fall. Den Betrag von 14 050 ℳ setzte das Programm für die Herstellung der Gemälde und Bildwerke freilich fest. Nachdem jedoch die Wettbewerbung geschlossen ist und die preisgekrönten Künstler mit Auftrag versehen sind, stellen sich die Honorare wie folgt: Für die Gemälde 6300 ℳ, für die Bildwerke, sowie das gesammte Schnitzwerk des Altarschreines, seiner Bekrönung einschliefslich der Polychromie 25 000 ℳ, zusammen 31 300 ℳ. Von den zur Verfügung stehenden 50 000 *frcs.* = 40 000 ℳ verbleiben demnach 8700 ℳ. Hierfür sind zu beschaffen: Der Stufenunterbau, Stipes und Mensa des Altares, die gewöhnlichen Tischlerarbeiten des Altaraufsatzes, die reich verzierten bronzenen Thüren des Tabernakels und dessen innere Ausschmückung, die Aufstellung des Altares, sowie die Kosten des Wettbewerbes und diejenigen des Entwurfes. Jeder und namentlich derjenige, der da weifs, wie selten augenblicklich in der Darstellung und Durchbildung gothischer Formen gewandte Zeichner sind, deren der Architekt zur Förderung seiner Pläne unbedingt bedarf, und welches Honorar selbige für ihre Leistungen beanspruchen, wird gestehen müssen, dafs die oben genannte Summe zur Bestreitung aller dieser Kosten eine gewifs geringe ist und für die beabsichtigte Ausstattung des Altares mit stilgerechten Leuchtern, dem Kruzifix und Mefspult kaum ausreichen dürfte.

Weit mehr als gegen die Anordnung und die Architektur des Altares richtet sich die Kritik gegen die gewählten Darstellungen. Dafs der Altar vorzugsweise ein Sakraments-Altar sein soll, und alle Darstellungen sich auf das allerheiligste Altarssakrament beziehen, ist richtig, dagegen hat auch Herr Münzenberger nichts einzuwenden; aber dafs eine Anzahl derselben, welche nun einmal althergebracht sind, hier fehlen, das befremdet ihn sehr. Nach seinen Ausführungen hat es den Anschein, als habe man absichtlich das Althergebrachte vernachlässigt und Neues, ja Fremdes an seine Stelle gesetzt. Es ist dem jedoch nicht so. Die Darstellungen am Altar sind von ihm für sich betrachtet und beurtheilt worden, nicht aber, wie es geboten ist, im Zusammenhang mit der sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche. Hätte er Kenntnifs von dieser gehabt, so würde er sein Urtheil wohl geändert haben, denn alle die Begebenheiten aus der heiligen Geschichte, eine grofse Anzahl der Heiligen, deren Bilder das Mittelalter an seinen Werken anzubringen pflegte, sind an andern Plätzen der Kirche dargestellt, wo sie dem Volke weit näher gerückt sind und deutlicher erscheinen als in dem engen Rahmen des immerhin entfernt stehenden Hochaltares; in den Glasfenstern. In der Marienkapelle: Die Verkündigung, Darstellung im Tempel, Flucht nach Egypten, Christus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Himmelfahrt, Sendung des hl. Geistes; in der Josephskapelle: Die 7 leiblichen und geistigen Werke der Barmherzigkeit, darunter Darstellungen aus dem Leben der hl. Elisabeth, Hedwig, Clemens, Martin, Vincenz von Paula, Franz Xaver, Ambrosius, Bonifacius, Carl Borromeus und Stephan; im Chor um den Hochaltar herum die Bilder der Evangelisten und abendländischen Kirchenlehrer. Die Heiligen Maria Magdalena, Cäcilia, Gertrud, Kaiser Heinrich II., Franz von Assisi sind unter andern zur Darstellung in den grofsen Fenstern der Querschiffe auserlesen. Leider

Digitized by Google

sind einstweilen keine Mittel zur Beschaffung der letztgenannten Fenster vorhanden, während diejenigen für den Chor und die Kapellen in der Ausführung begriffen sind. Herr Münzenberger sieht, dafs die von ihm empfohlenen biblischen Heiligenbilder bereits in der Kirche vorhanden sind, und er wird selbst gestehen müssen, dafs eine Wiederholung am Hochaltar doch auch ein gewisses Befremden erregt haben würde, wo aus dem „reichen Schatz der biblischen Begebenheiten" noch so manches Anziehende darstellbar ist. Wenn er Niemandem die Freiheit verkümmern will, aus diesen Schätzen zu schöpfen, warum beanstandet er denn die Darstellung der wunderbaren Brodvermehrung und der Jünger zu Emmaus, Darstellungen, die dem Künstler Gelegenheit geben können, unabhängig von alten Vorbildern in ihrem Geiste Neues zu schaffen? Bemerkt sei übrigens, dafs erstgenannte Begebenheit sich auch an dem neuen Hochaltar der St. Albanskirche zu Köln, dessen Bildercyklus wohl durchdacht ist, befindet, und dafs nach einer grofsen Photographie zu schliefsen, die Scene zu Emmaus selbst in einem alten Werke, auf dem Flügel der Epistelseite des aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Altars der altstädtischen Kirche zu Bielefeld dargestellt ist. Vor allen Dingen scheinen Herrn Münzenberger die Bilder von Ruth, Noe, Elias, Josua und Kaleb, Apollinaris und Maximus zu mifsfallen. Es sei darauf hingewiesen, dafs die Darstellungen aus dem Leben dieser heiligen Personen hauptsächlich darum gewählt sind, weil sie sich einem sie umgebenden Ornament von Weinlaub und Aehren passend einfügen, nicht etwa, um durchaus Fremdes zu schaffen. Denn, wenn Weinranken und Aehren am Sakraments-Altar angebracht werden dürfen, so dürfen auch zum Schmucke untergeordneter Stellen jene Personen der heiligen Geschichte erscheinen, deren Lebensereignisse zu diesen vom Heiland als sakramentale Hulle auserwählten Gottesgaben in sinniger Beziehung stehen. Wenn gesagt wird, dafs Noe zum ersten Mal in den Kreis der Altarbilder eingeführt wird, so wollen wir dies dem Verfasser des Werkes über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands, deren gröfsten Theil er durch eigene Anschauung kennt, gern glauben, aber deshalb liegt doch kein Grund vor, bei einem neuen Altare die Darstellung jenes zweiten Stammvaters der Menschheit, mit dem Gott längst vor den Patriarchen seinen Bund geschlossen, zu beanstanden?

Es ist richtig, dafs die Heiligen Apollinaris und Maximus keine Bekannten sind. Es ist aber doch zu bekannt, dafs sich das Mittelalter so streng an allgemein bekannte Heiligen oder solche des Heimathlandes nicht gehalten hat, dafs im Gegentheil die katholische Kirche, die nie und nimmer in „Nationalkirchen" sich zertheilt und absondert, die Gotteshäuser und Altäre im Norden unseres Vaterlandes auch in alter Zeit mit den Bildern eines hl. Blasius, Jodokus, Nikolaus zierte.

Und nun zu den Bildern der Altarflügel! In ihnen sollte eine Reihe von Heiligen uns entgegentreten, welche in Beziehung stehen sowohl zum allerheiligsten Altarssakrament als auch zu dem Stifter des Altars und dem durch die Stiftung Geehrten. Leo XIII. hat den hl. Thomas von Aquin, den Verfasser unserer schönsten Sakramentshymnen und des Officiums des Fronleichnamsfestes neuerdings zu grofsen Ehren erhoben und ihn hingestellt als eine von Gott entzündete Leuchte für die Wissenschaft, Bildung und Gesittung der Menschheit. Erscheint es da nicht angezeigt, ihn mit dem Patron unseres hl. Vaters in einem Bilde zu vereinigen? Bezüglich des Letzteren liegt es doch nahe, zuerst den hl. Leo den Grofsen in Vorschlag zu bringen, ohne dem um das Dogma des allerheiligsten Sakraments verdienten hl. Leo IX. zu nahe zu treten. Dafs man statt Leo I. auch Leo IX. wählen kann, wird Niemand bestreiten. Wenn aber der von unserem Papste als sein Patron verehrte Leo I. gewählt wird, dem Leo XIII. so sehr in Vertheidigung der Rechte des Papstthums und als Stifter des Friedens unter den Völkern nacheifert, so darf man mit Fug und Recht verlangen, dafs die getroffene Wahl als zweckentsprechend und vollberechtigt anerkannt werde. Der hl. Vater stiftete den Altar zur goldenen Hochzeitsfeier des Ehepaares Windthorst, welches die Vornamen Ludwig und Juliane führt. Dürfte der Gedanke, die Patrone der beiden Heiligen, welche durch Wunder des allerheiligsten Altarssakramentes ausgezeichnet sind, hier zur Darstellung zu bringen, nicht gerechtfertigt erscheinen? Oder sollen wir die Bilder dieser, dem Volke durchaus nicht fremden Heiligen darum vermeiden, weil sie nicht deutscher Abstammung sind! Auch den Maler wird die getroffene Wahl, welche einen Gegensatz von reichen Gewändern mit der schlichten Ordenstracht für die Wirkung der Bilder vortheilhaft machte, befriedigen.

Schliefslich noch ein Wort über die „Beschaffung" des Altars, wobei über die beschränkte Konkurrenz Bedenken geäufsert werden. Gegenüber der früher beliebten Art, die vollständige Ausführung solcher Aufgaben einem durch langjährige Thätigkeit bekannten und gewandten Künstler zu übertragen, wodurch eine gewisse Uebereinstimmung einer grofsen Anzahl von Altarwerken hervorgerufen ist, dürfte der Weg der engeren Wettbewerbung doch wohl der geeignetere gewesen sein, um für das hochherzige Geschenk des hl. Vaters unter den Guten das Beste wählen zu können. Es dürften auch wohl mit Genugthuung die katholischen Künstler es begrüfst haben, dafs nur an sie der Ruf zur Betheiligung an dem Wettbewerb ergangen ist. Der an 25 Künstler in Deutschland, sowie in Holland und Belgien (wo namentlich die Holzschnitzkunst entwickelt ist) gerichteten Aufforderung haben 12 durch Einsendung ihrer Werke entsprochen. Die aus dem Wettbewerbe als Sieger hervorgegangenen Meister, der Bildhauer J. A. Oor zu Roermond und der Maler A. Kleinertz zu Köln sind so anerkannt tüchtige Kräfte, dafs von ihrer Hand die künstlerisch beste Ausstattung des Hochaltars zu erwarten steht.

Digitized by Google

Es hat stets in der Absicht gelegen, die Bildhauer und Holzschnitzarbeiten des Schreines, wie auch die Polychromie, wenn irgend möglich, von einem und demselben Meister fertigen zu lassen. Aber es war doch beim Ausschreiben des Wettbewerbes nicht ausgeschlossen, dafs einzelne Künstler dem Ornamente nicht gewachsen waren; das letztere dem Bildhauer alsdann völlig zu überlassen, konnte dem Architekten nicht zugemuthet werden. Daher auch im Wettbewerb die Trennung der Polychromie, welche sich ja auf den ganzen Altar erstrecken sollte und die nach einheitlichen Grundsätzen zu fertigen ist, von den eigentlichen Arbeiten der Bildhauer. Letztere haben selbst den Wunsch ausgesprochen, den Kreidegrund an ihren Werken herzustellen, um selbige nicht der Willkür eines Vergolders zu überlassen. Selbstverständlich ist, dafs, wo Bildhauerarbeit und Polychromie in eine Hand gelegt werden kann, es geschieht; hier ist es nach dem Ergebnifs der Wettbewerbung glücklicherweise der Fall. Dafs die Polychromie sich die besten Werke alter Zeit zum Muster nehmen wird, bedarf wohl keiner besonderen Versicherung, und Hannover besitzt ja in der goldenen Tafel von Lüneburg im Museum ein unübertreffliches Beispiel, was für Alles vorzüglichen Anhalt bildet. Die Arbeiten zum Hochaltar werden sachgemäfs getrennt werden, so dafs der eigentliche Altar und der Stufen-Unterbau unabhängig von der Herstellung des Altaraufsatzes ihrer Vollendung entgegengehen können.

Mit Vorstehendem sei die Entgegnung auf Herrn Münzenberger's Kritik geschlossen.

Eine Kritik darf und soll durchaus nicht beanstandet werden, wenn sie an dem wirklichen Entwurf oder der Ausführung eines Werkes unter Kenntnifs der einschlägigen Verhältnisse und Motive geübt wird. Entschiedene Verwahrung jedoch ist einzulegen gegen eine Kritik, die geschrieben wird, ohne dafs der Verfasser den Entwurf überhaupt nur gesehen hat, noch die Gesichtspunkte kennt, die bei seiner Aufstellung mafsgebend gewesen. Solche Auslassungen, wie diejenigen des Herrn Münzenberger, sind nur zu geeignet, alle Diejenigen, die dem Werke, dafs der Vater der Christenheit unserm Vaterlande in hochherziger Weise stiftet, ihre Zeit und Kraft gewidmet haben, auf eine schwer zu rechtfertigende Art zu verdächtigen und den Glauben wach zu rufen, dafs der Hochaltar zu Hannover nicht dasjenige werde, was es sein soll: ein wohldurchdachtes und vollendetes Kunstwerk!

Während der Niederschrift dieser Zeilen erhalte ich durch die Freundlichkeit des hochwürdigsten Herrn Bischof von Hildesheim Abschrift eines Billets des Herrn Kardinal-Staatssekretärs vom 14. Mai 1889 des Inhaltes, dafs Se. Heiligkeit nach eingehendem Studium des ihm gesandten Entwurfes, sowie des Berichtes über den Stil, die Bildwerke und alle Einzelheiten des Altars, den Entwurf anstandslos gebilligt, und unter Ausdrücken des Lobes die sofortige Inangriffnahme der auszuführenden Arbeiten genehmigt habe. Diese Bewilligung spricht ein Papst aus, dessen Kunstgeschmack mit Recht gerühmt wird, und der mit den Werken der Gothik wohl vertraut, sein Urtheil nach Studium des wirklichen Entwurfes abgibt.

Hannover, im Mai 1889.

Christoph Hehl,
Architekt, Baumeister der St. Marienkirche zu Hannover.

Replik.

Auf den Wunsch verschiedener Freunde der mittelalterlichen Kunst hat der Unterzeichnete im 2. Hefte dieser Zeitschrift einige Bemerkungen zu dem Projekt des neuen Hochaltars für die Marienkirche zu Hannover veröffentlicht. Es geschah dies im Interesse des Altarbaues unserer Zeit, um darauf hinzuweisen, wie nöthig für denselben, wenn er überhaupt an die alte Kunst sich anlehne, eine möglichst sorgsame Beibehaltung der alten Art sowohl in Bezug auf den geistigen Gehalt als die äufsere Form sei. Ich habe gar nicht gewufst, von welcher Hand jenes Projekt entworfen worden war (eine Unterschrift unter den Erläuterungen war unleserlich) und habe mich auch nicht darnach erkundigt, weil es sich ja nicht um Persönliches, sondern nur um die Sache handelte. Jetzt sehe ich durch eine von dem Herrn Baumeister Hehl in Hannover herrührende Erwiderung auf meine Bemerkungen, dafs ich ohne es irgend zu wollen verletzt habe, was ich gewifs bedauere, was mir aber beim Niederschreiben jener Kritik unendlich fern gelegen hat.

Herr Hehl wirft mir nun Verschiedenes vor, worauf ich im Nachfolgenden zu antworten mich verpflichtet fühle. Zunächst tadelt er es sehr, dafs ich, wie er „konstatire", auf Grund einer kleinen, leicht hingeworfenen Skizze meine Ansicht über das Altarprojekt ausgesprochen habe. Dieser Tadel könnte vielleicht begründet erscheinen, wenn ich nicht selbst zu Eingang meiner Besprechung ausdrücklich gesagt hätte, dafs dieselbe auf Grund einer leichten Skizze des Entwurfs abgefafst worden sei. Man kann einen fertigen Altar oder eine fertige Altarzeichnung kritisiren, man kann aber auch eine leichte Skizze mit vollstem Recht der Beurtheilung unterziehen; ich meine, gerade diese Kritik könne ja nach Umständen die nützlichste sein, da an einem fertigen Altar Nichts mehr zu ändern ist und da ein Künstler zur Abänderung einer fertigen Zeichnung sich nur sehr selten versteht. Eine leichte Skizze ist aber auch noch leicht umzuändern, und darum darf man bei ihrer Beurtheilung am ersten noch hoffen, dafs die Kritik für das ganze Werk nützlich werden könne.[1]) Ich war um so mehr berechtigt zu

[1]) [Daher dürfte es sich auch empfehlen, dafs Pfarrer und Kirchenvorstände angehalten werden.

Digitized by Google

dieser Beurtheilung, da sich dieselbe nur zum allerkleinsten Theil, mit wenigen kurzen Bemerkungen, auf jene Skizze stützte, während der bei weitem gröfste und wie Herr H. selbst zugibt, bei weitem wichtigste Theil meiner Ausführung sich auf die von Herrn H. doch wohl selbst verfafsten, für die Ausschreibung der Konkurrenz von ihm der Skizze beigefügten Erläuterungen bezieht. Es wäre doch schlimm, wenn eine noch so leicht hingeworfene, aber mit fünf Seiten Erläuterungen versehene Skizze eines Altarentwurfs nicht wenigstens ein ganz allgemeines Bild des architektonischen Aufbaues u. s. w. gäbe, auf Grund dessen man nicht für den noch anzufertigenden definitiven Entwurf berechtigte Wünsche aussprechen dürfte.

Herr Hehl macht dann durch seine Erwiderung die verehrten Leser glauben, als ob ich in meiner Kritik die Anwendung eines architektonischen Aufbaues über dem Altarschrein getadelt hätte. Das ist, wie Jeder aus der ruhigen Durchlesung meiner Bemerkungen ersehen wird, mir nicht eingefallen, sondern ich habe nur meine Bedenken gegen einen solchen Aufsatz, wie Herr H. ihn projektirt hatte, ausgesprochen; wenn nach der Erklärung des Herrn H. der Altar im Stil der ersten Hälfte des XV. Jahrh. gehalten sein soll, dann pafst eben ein solcher, viel späterer Zeit angehöriger Aufsatz nicht zu demselben, was ich auch hier nur wiederholen kann.

Dafs der wegen seiner Geschichte und wegen seiner hervorragenden Bestimmung besonders wichtige Hochaltar der Marienkirche zu Hannover im Stil der alten norddeutschen Kunst gehalten werden möge, war von mir nur als Wunsch ausgesprochen. Die hierauf erfolgten Ausführungen des Herrn H. haben nur gezeigt, dafs ich nicht irrte, als ich, wenn auch nur auf Grund der leichten Skizze, den Stil des Altars als einen süddeutschen Vorbildern verwandten annahm. Ich kann aber jenen Wunsch auch jetzt nur als durchaus gerechtfertigt ansehen. Für einen als norddeutsche Backsteinkirche ausgeführten Kirchenbau hätte unseres Erachtens auch ein norddeutscher Altar besser gepafst.

Inzwischen hat nun Herr H. die mehrerwähnte Skizze zum fertigen Entwurfe ausgearbeitet, welche Ausarbeitung aber zugleich eine durchgehende Umarbeitung geworden ist, so dafs abgesehen von der Haupteintheilung des Altares ein anderes Werk jetzt vorliegt. Es hätte daher keinen Zweck, über die Berechtigung einiger früherer bezüglich des Aufbaues des Altars gemachter Ausstellungen zu sprechen, da dieselben gegenstandslos geworden sind; namentlich ist die Expositionsnische im neuen Plane wesentlich eine andere geworden, und ich will daher auch Herr H. bei seinem polemischen Exkurs gegen meine diesbezüglichen Bemerkungen nicht folgen.

Was ich bezüglich des Verhältnisses des Figuren- und Gruppenwerkes zu dem Ornament bei mittelalterlichen Altären bemerkt habe, sucht Herr H. durch Messungen alter Altäre zu widerlegen. Ich weifs nicht, wie er dieselben angestellt hat. Ich kann demgegenüber nur bitten, die alten Altäre mit der Zeichnung zu dem Hochaltar der Marienkirche zu vergleichen, und ich glaube, dafs der unbefangene Beobachter mir beistimmen wird. Uebrigens gebe ich ja gerne zu, dafs bei diesem Altare der Wunsch einer möglichst reichen Gestaltung sehr leicht zu einer mir bedenklich erscheinenden Bevorzugung des ornamentalen Theiles führen konnte. Keinesfalls aber darf doch wohl letzterm solche Wichtigkeit zufallen, dafs er sogar auf die Wahl der Figuren Einflufs ausübt. Herr H. sagt aber in seiner Erwiderung bezüglich der Wahl der heiligen Personen, die an dem Altar zu Hannover dargestellt werden sollen: „Es sei darauf hingewiesen, dafs die Darstellungen aus dem Leben dieser hl. Personen hauptsächlich darum gewählt worden sind, weil sie sich einem sie umgebenden Ornament von Weinlaub und Aehren passend einfügen, nicht etwa um durchaus Fremdes zu schaffen."

Wenn ich in meiner Besprechung des Altarentwurfs Bedenken darüber äufserte, dafs von der ganzen für den Altar bestimmten Summe nur 11050 ℳ für die sämmtlichen geschnitzten Figuren und Gruppen und Flügelgemälde des Altars ausgeworfen ist, so bedauere ich, dafs Herr H. in dieser Bemerkung etwas Anderes findet, als lediglich einen weiteren Ausdruck für das oben Angedeutete, sowie den Wunsch, dafs statt des zu vielen Ornamentes mehr bildliche Darstellungen gewählt worden wären. Wenn jetzt Herr H. mittheilt, dafs im Ganzen für den Altarschrein inkl. Polychromirung 31300 ℳ bestimmt seien, während der gröfste Theil der Restsumme für Beschaffung der Altarmensa, den Tabernakel, Schrein u. s. w. verbleibe, so hätte es solcher Ausführung gewifs nicht bedurft, da sie nur Etwas widerlegt, was sich in meiner Kritik gar nicht findet. Ich hatte nur gesagt, die obige Summe von 14050 ℳ sei sehr gering im Verhältnifs zu der ganzen Aufwendung, und gestatte mir jetzt zu sagen, sie sei auch sehr gering im Verhältnifs zu jenen von Herrn H. als Gesammtkosten des eigentlichen Altaraufsatzes berechneten 31300 ℳ.

Was nun die Wahl der Figuren und die von Herrn H. auf meine diesbezüglichen Bemerkungen gemachte Erwiderung betrifft, so sagt Herr H. hierüber: „Weit mehr als gegen die Anordnung und die

---

ihrer geistlichen Behörde nicht fertige Pläne zur „Genehmigung" vorzulegen, welche schon durch ihre Kostspieligkeit einen gewissen Druck auszuüben geeignet sind, sondern skizzenhafte Entwürfe, die Gestalt und Stil hinreichend erkennen, Aenderungen leicht vornehmen lassen.] D. H.

Digitized by Google

Architektur des Altares richtet sich die Kritik gegen die gewählten Darstellungen." Herr H. hat hierin vollkommen Recht, und ich würde überhaupt an eine öffentliche Beurtheilung seiner Altarskizze nicht gedacht haben, wenn nicht gerade diese seine Ausführungen mich gewissermafsen herausgefordert hätten, den Wünschen einiger Freunde zu folgen und jene Beurtheilung abzugeben. Herr H. möge es mir nicht verübeln, wenn ich bemerke, dafs nach Durchlesung seiner Erwiderung ich mich noch weit mehr als zuvor zu den in meiner Kritik ausgesprochenen Bemerkungen berechtigt und verpflichtet fühle. Es sind eben gegensätzliche Standpunkte, auf denen wir uns befinden, und solche erweisen sich durch jedes Diskutiren immer mehr als weit auseinanderliegend. Da es sich aber hier um nichts Persönliches, sondern nur um Sachliches handelt, und da die hier in Betracht kommenden Fragen für die kirchliche Kunst überaus wichtig sind, so möge Herr H. mir gestatten, meine Ansicht offen auszusprechen. Herr H. glaubt, ich hätte hinsichtlich der Wahl der Gegenstände deshalb ein Bedenken ausgesprochen, weil ich sie für sich betrachtet, nicht aber, wie es geboten sei, im Zusammenhang mit der sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche; hätte ich von dieser Kenntnifs gehabt, so würde mein Urtheil wohl anders gelautet haben. Wahrscheinlich würde ich nur noch nachdrücklicher meine Bedenken geltend gemacht haben, wenn Herr H. das „Gebot" jenes Zusammenhanges zwischen den Altardarstellungen und der sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche damals schon ausgesprochen hätte. Die mittelalterliche Kunst weifs von diesem „gebotenen" Zusammenhange Nichts, gestaltet im Gegentheil den Altar als ein in sich abgeschlossenes Ganzes ganz selbstständig für sich, geradeso wie sie anderseits die bildnerische Ausschmückung der Wände und die der Fenster ohne Rücksicht auf die Altarbilder selbstständig hergestellt hat. Der Anschauung, als müfsten Fenster, Wände und Altar nach derselben einheitlichen Gedankenreihe bildnerisch angeordnet sein, stehe ich gegensätzlich gegenüber. Eine solche Art der Ausschmückung wird den Stempel des Gemachten aber nicht den des künstlerisch oder gar historisch Gewordenen an sich tragen. Durch ein solches „Gebot" würde der ganze geistige Gehalt einer neuen Kirche, des Bauwerkes wie der Altäre, der Malereien wie der Glasbilder, in die Hand des kirchenbauenden Architekten gelegt werden, und die ausführenden Künstler würden dadurch in ihrer Selbstständigkeit in bedrohlicher Weise eingeengt sein. Und welche Folgen würde dieses „Gebot", wenn Herr H. dasselbe durchzuführen vermöchte, für die Zukunft haben? Dafs damit für alle Zeiten die einzelne Kirche an die vom Architekten verzeichneten Motive gebunden wäre, da ja sonst jener gebotene Zusammenhang durchbrochen würde. Dann wurde weiter jeder nach mittelalterlicher Art konzipirte, in seiner Darstellung aber mehr oder weniger von der „sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche" abhängig gemachte Flügelaltar alsbald als etwas geistig Unvollständiges sich darstellen, wenn die Wandmalereien oder die Bilder der Fenster unglücklicher Weise zu Grunde gingen und nicht wieder nach der alten Idee erneuert würden. Es würde endlich auch jeder neue Altar dann erst sich in seiner ganzen Bedeutung darstellen, wenn alles geistig zu ihm Gehörige, Fenster des Chores, der Kapellen, Wandmalereien u. s. w. fertig gestellt wären.

Was speziell die Wahl der Bilder und der geschnitzten Gruppen betrifft, so wird man nur dann die von Herrn H. getroffene Anordnung: auf der Innenseite der Flügel links (vom Beschauer) Darstellung der Geburt und der hl. Dreikönige, rechts Jünger zu Emmaus und Brodvermehrung, im Schrein selbst links Hochzeit zu Kana und rechts das letzte Abendmahl, während die grofse Kreuzigungsgruppe der Altarbekrönung die Stelle der Mittelgruppe des ganzen Altars vertreten soll, als eine der alten Art entsprechende ansehen können, wenn man es als gerechtfertigt annimmt, von den alten künstlerischen Traditionen das nicht Zusagende fallen zu lassen. Wird auf der linken Seite des Altars mit Bildern aus der Jugendgeschichte des Herrn begonnen, dann soll nach der alten Regel damit nach rechts in der Zeitfolge der biblischen Begebenheiten fortgefahren werden, wenn überhaupt die Darstellungen auf den Flügeln mit denen im Mittelschrein in innerer Verbindung stehen. Ist dies nicht der Fall, so werden die Flügel und der Mittelschrein für sich behandelt; in diesem Falle aber tritt dann dieselbe Regel für beide ein. Ein anderer Punkt ist noch wichtiger. Herr H. kennt die mittelalterlichen Altäre dortiger Gegend zu gut, um nicht zu wissen, dafs es dort konstante Regel war, da, wo die Kreuzigung in der Mitte zweier andern Gruppen dargestellt wurde, für diese letztern eine Passionsscene links, meist die Kreuztragung, und rechts die Abnahme vom Kreuze oder die Auferstehung anzubringen. Er wählt nun, weil der Altar als „Sakraments-Altar" gedacht ist, die Hochzeit zu Kana und das hl. Abendmahl. Bei aller Rücksichtnahme auf die künstlerische Freiheit gestatte ich mir doch zu fragen, welcher Grund denn vorliege, die alte Ueberlieferung ganz zu verlassen? Herr H. nennt diese Scenen „Darstellungen, die dem Künstler Gelegenheit geben können, unabhängig von alten Vorbildern in ihrem Geiste Neues zu schaffen". Ich halte solches für wenig empfehlend, da, wenn das so besonders hervorgehoben wird, gar leicht auch wirklich „Neues" im unangenehmen Sinne geschaffen werden möchte. Die auf den mittelalterlichen Kreuz- und Sakraments-Altären sich findenden Darstellungen sind unaufhörlich fliefsende Quellen künstlerischer Ideen und Anschauungen, die von einem wahren Künstler auch „unabhängig von alten Vorbildern",

Digitized by Google

wenn das Herrn H. so sehr wünschenswerth erscheint, im alten Geist bildnerisch ausgestaltet werden können. Im ganzen Offizium vom allerheiligsten Sakramente findet sich keine Bezugnahme auf die Hochzeit zu Kana, wohl aber wieder auf andere biblische Erzählungen hingewiesen, die Herr H. übersieht. Sollte unsere Zeitperiode berufen und befähigt sein, die alten Typen und Parallelen zu verlassen und neue aufzubringen? und sollte damit gerade bei einem Altare begonnen werden, der von so grofser Bedeutung ist und dessen Entwurf das redliche Streben zeigt, in der Form wenigstens, die alte Kunst wieder in ihre Rechte einzusetzen?

Zum Schlusse darf ich leider nicht die Polemik übergehen, die Herr H. gegen meine Bemerkungen über die Wahl der auf dem Hannover'schen Altar darzustellenden biblischen Personen und Heiligen führt. Ich hatte darauf hingewiesen, dafs die von ihm ausgewählten Personen, Ruth, Booz, Elias, Noe mit seinen Söhnen, Josua und Kaleb auf den mittelalterlichen Altären zum gröfsten Theil gar nicht dargestellt zu werden pflegen, dafs unter den für den Altarschrein selbst ausgewählten 7 Heiligen keiner unserer Landesheiligen sich befinde, und dafs mehrere der gewählten bei unserem Volke so gut wie ganz unbekannt sind. Ich hatte gewünscht, gerade bei diesem Altare den einen oder andern deutschen Heiligen dargestellt zu sehen, da es doch auch bei ihnen keineswegs an Solchen fehlt, die sich durch ihre Liebe zum hl. Sakrament ausgezeichnet haben, hatte aber ausdrücklich zur Fernhaltung jeglichen Mifsverständnisses die Bemerkung hinzugefügt, dafs gewifs die Kunst der Kirche weit davon entfernt sei, nationale Schranken aufzurichten, und hatte darauf hingewiesen, wie viele Heilige anderer Länder auf unseren alten Altären mit Vorliebe dargestellt worden seien. Trotzdem findet es Herr H. für gut, dagegen zu schreiben: „Es ist richtig, dafs der hl. Apollinaris und Maximus keine Bekannten sind. Es ist aber doch zu bekannt, dafs sich das Mittelalter so streng an allgemein bekannte Heilige oder solche des Heimathlandes nicht gehalten hat, dafs im Gegentheil die katholische Kirche, die nie und nimmer in „Nationalkirchen" sich zertheilt und absondert, die Gotteshäuser und Altäre im Norden unseres Vaterlandes auch in alter Zeit mit den Bildern eines hl. Blasius, Jodokus, Nikolaus zierte!" Ich überlasse das Urtheil darüber, ob eine solche Polemik gegen das von mir Gesagte irgend gerechtfertigt ist, dem Urtheil jedes unbefangenen Lesers. Ich habe auch nicht gesagt, dafs man statt des hl. Leo I. den aus deutschem Geschlecht entsprossenen und um das Dogma des hl. Sakraments verdienten hl. Leo IX. hätte wählen sollen, sondern ich sagte: „Gewifs gehört der hl. Leo der Grofse, der Namenspatron unseres hl. Vaters, der grofsmüthige Schenkgeber des in Rede stehenden Altares, an erster Stelle zu den Heiligen, deren Darstellung sich für denselben eignet."

Dafs wir aber durch die Darstellungen in unsern Altären auch die Heiligen des Landes neben andern verehren und verherrlichen sollen, das zeigt uns ja die Kirche selbst, indem sie allenthalben neben dem für alle Länder Geltenden auch die Offizien und Messen der Heiligen der Diöcese und des Landes in die priesterlichen Tagzeiten und das Direktorium für die hl. Messe eingefügt hat.

Nach dem Gesagten glaube ich dem Urtheil unserer geehrten Leser ruhig die Beantwortung der Frage überlassen zu können, ob Herr H. im vorliegendem Falle berechtigt war, „entschiedene Verwahrung einzulegen gegen eine Kritik, die geschrieben wird, ohne dafs der Verfasser den Entwurf überhaupt nur gesehen hat, noch die Gesichtspunkte kennt, die bei seiner Aufstellung mafsgebend gewesen", sowie ob ich irgendwie beabsichtigt haben möge, die für den inneren Altar der Marienkirche zu Hannover arbeitenden Künstler „auf eine schwer zu rechtfertigende Weise zu verdächtigen".

Wenn Herr H. mir endlich noch vorwirft, ich hätte den Glauben wachgerufen „dafs der Hochaltar zu Hannover nicht dasjenige werde, was er sein soll: ein wohldurchdachtes und vollendetes Kunstwerk", so habe ich schliefslich nur noch zu bemerken, dafs ich das Erstere gar nicht in Abrede gestellt habe, da mir ja der Altar im Gegentheil zu viel durchdacht und erdacht und zu wenig sich an die alte, Jahrhunderte hindurch feststehende Art anschliefsend vorkommt, und dafs im Interesse der kirchlichen Kunst ich es nur von ganzem Herzen begrüfsen kann, wenn es Herrn H. gelingen wird in dem neuen Altarwerk wirklich ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen

Münzenberger.

Die Bronzethüren für die Dreikönigenpforte des Kölner Domes (über welche in Heft 1 dieses Jahrg, Sp. 33 u. 34, berichtet wurde) sollen von Prof. Schneider in Kassel in Monatsfrist abgeliefert werden. — Zu den Bronzethüren des Nordportals liegen die von dem Bildhauer W. Mengelberg in Utrecht entworfenen Pläne vor, welche als symbolischen Schmuck die Darstellungen der vier Menschenalter, der vier Jahreszeiten, der fünf klugen bezw. thörichten Jungfrauen aufweisen. In gröfsere und kleinere Vierpässe sehr geschickt hineinkomponirt, werden diese Gruppen mit Wappenschilden wie mit Thier- und Pflanzengebilden diese vier Thüren so reich wie ansprechend gestalten. Die beiden östlichen Flügel werden durchbrochene Oberlichter erhalten zur Beleuchtung der hier anstofsenden Paramentenkammer.

Digitized by Google

Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris.

II.

Nach dem etwas lang ausgefallenen Ueberblick über die verschiedenen auf der Ausstellung vertretenen Emailtechniken werden wir zunächst wieder zu den Gebilden der Goldschmiedekunst und der ihr verwandten Kunstgiefserei zurückkehren müssen. Auf letzterem Gebiete überragt durch Gröfse, Gestalt und Technik das Stück von dem Fufse des romanischen Leuchters aus Reims, der seine hervorragendsten Genossen in Prag und Mailand hat. Wo er entstanden ist, wird kaum zu bestimmen sein, zumal er eigentlich nicht unter den übrigens auch sehr unbestimmten Begriff der Dinanderieen fällt, dem nicht einmal die zahlreich erschienenen romanischen Thierleuchter und Aquamanilien untergeordnet werden können. Was aber aus der gothischen Periode an Giefsgefäfsen und Leuchtern, an Statuetten, Mörsern u. dergl. vorhanden, wird mit den beiden bronzenen Evangelienpulten viel eher als Dinanderie bezeichnet werden dürfen.

Der schöne Schrein des XIV. Jahrh. aus Evreux mit reicher architektonischer Entwickelung und tüchtigen getriebenen Figuren bildet im II. Saale den Mittelpunkt einer grofsen, mehrere gute gothische Metallstatuetten und Ostensorien enthaltenden Vitrine. Die sitzende Figur des hl. Nikolaus, neben sich die Bütte mit den drei Mädchen (Museum von Amiens), ist ein vorzügliches Treibwerk des XV. Jahrh., ganz im Glanze der ursprünglichen Vergoldung. Diese hat leider an dem Reliquiar für den Schleier der hl. Aldegundis aus Maubeuge eine Erneuerung erfahren, welche dem edlen spätgothischen Behälter (von zwei Engeln getragener horizontal liegender Cylinder) den gröfsten Theil seiner Wirkung geraubt hat. Um ein Jahrhundert älter ist die kleine Monstranz aus Conques, die mit ihrem runden Medaillon zugleich ein gutes Vorbild bietet, wenn man dieser Aufbewahrung der hl. Hostie vor jener in dem Glascylinder den Vorzug gibt. Sie ist von zwei Engeln flankirt, die auf an dem Schafte abzweigenden Trägern stehen, während ein vorzüglich durchgeführtes sehr schlankes Reliquiar aus Spitzers Besitz in ähnlicher Weise drei Engel um den Cylinder gruppirt zeigt. Von getriebenen Arbeiten verdienen vornehmlich Erwähnung das vergoldete Haupt des hl. Adrianus um 1300 aus der Kathedrale von Tours und die kurze Büste der hl. Duniana, 2. Hälfte XIV. Jahrh. aus der Kirche von Gimel, zwei gut stilisirte lebensvolle Reliquiare, sowie die beiden spätgothischen Silberbüsten in der Spitzer'schen Vitrine, von denen namentlich die männliche vorzüglich charakterisirt ist. Ein ganz eigenartiges metallisches Gebilde und wohl ohne Parallele ist ein in vergoldetem Kupfer in grofsem Mafsstabe hergestelltes Bild der Stadt Soissons, die mit ihrer Mauereinfassung und mit ihren hauptsächlichsten (kirchlichen) Gebäuden um 1500 vogelperspektivisch ist dargestellt worden. — Spärlich und ohne Bedeutung ist, was im Renaissancestil an Edelmetall erschienen, und was an profanem Silbergeräth im Rococo- und Empire-Geschmack im IV. Saal zusammengestellt ist, mag auch eine nähere Beschreibung nicht beanspruchen.

Bevor wir vom Edelmetall, welches neben dem Email der ganzen Ausstellung ihren Hauptwerth verleiht, Abschied nehmen, um zu der Elfenbein- und Holzplastik überzugehen, wollen wir noch der Siegelstampfen gedenken, die Hoffmann in einer guten Auswahl von romanischen und gothischen Exemplaren ausgestellt hat, darunter zwei aus Elfenbein, die sehr selten sind. — Die Bibliothek von Sens hat ihr bekanntes, ungemein reiches Konsulardiptychon gesandt, sowie ihre spätrömische Elfenbeinpyxis mit heidnischen Scenen. An Alter dürfte letztere noch etwas übertroffen werden von der altchristlichen Pyxis aus Rouen mit den Darstellungen der Geburt Christi und seiner Anbetung durch die hl. drei Könige, wie überhaupt die christlichen wohl zur Aufbewahrung der hl. Euchristie (und von Reliquien) benutzten Pyxiden in Bezug auf die Form den Weg gezeigt haben dürften. Ein Evangeliar hat als Einband zwei uralte Elfenbeintafeln mit Christus und mit der Gottesmutter in einem den ravennatischen Reliefs nachgebildeten, aber minder elegant durchgeführten Stile. Das zweite Evangeliarium mit Elfenbeindeckel erinnert in dem Reichthum und der sorgsamen Durchführung der letzteren an die Reliefs in Tongern, Essen, Gotha. Von den beiden Konsekrationskämmen dürfte der eine (Nancy) mit dem ausgeschnittenen Ornament und den eingelegten Steinen bis in das VII., der andere (Sens) bis in das VIII. Jahrh. zurückreichen, dem auch die Elfenbeinagraffe am Gürtel des hl. Cäsarius angehört. Der Elfenbeinkasten mit den Kämpfer darstellenden Reliefffüllungen und den diese einfassenden sternverzierten Borten zeichnet sich vor den namentlich in Italien sehr verbreiteten Parallelen, die wohl sämmtlich aus Byzanz stammen, dadurch aus, dafs er nicht die mehr alterthümliche Einrichtung des Schieb- sondern des Klappdeckels hat. Die beiden Tau-Bischofsstäbe aus Chartres und Rouen sind grofse Seltenheiten, die Stab-Kurvatur auch insofern, als sie den hl. Trophimus im Sarge darstellt mit geöffnetem Deckel. — Unter den gothischen Elfenbeinfiguren, welche Frankreich im XIII. und XIV. Jahrh. in grofser Anzahl geschaffen hat und deren Entstehungsstätte besonders Troyes gewesen zu sein scheint, zeichnet sich die grofse sitzende Madonna mit ihren Golddessins aus durch ihre Gröfse, durch ihre strenge Behandlung und vorzügliche Charakterisirung. Wäre nicht ihre Haltung etwas zu excentrisch, das Kolorit der Karnation und des Futters erneuert, wie die rechte Hand, so würde man diesem herrlichen Bilde (Eigenthum der Kirche von Villeneuve) vielleicht den ersten Preis zuerkennen müssen. An Detailvollendung kommt ihr ein Diptychon nahe mit aufsergewöhnlich grofsen vollrunden Reliefdarstellungen. Von zwei Elfenbeinkötferchen ist das eine besonders scharf und gut charakterisirte mit religiösen, das andere mit profanen Darstellungen aus dem *roman de la rose* ausgestattet. Diese französische Elfenbeinplastik des XIV. Jahrhunderts hat in Italien und Deutschland vielfach Nachahmung, zugleich aber die Umgestaltung erfahren, welche das so verschiedene Stilgefühl der beiden Länder erforderte. Die Holzskulptur ist hinter der Elfenbeinplastik in Frankreich an Feinheit der Durchbildung nicht unerheblich zurückgeblieben. Auf der Ausstellung ist sie nur schwach vertreten, unter Anderem durch eine sehr archaistische romanische

Digitized by Google

Madonna, die ihr göttliches Kind in dogmatischer Strenge gerade vor sich hält. Was sonst an guten Holzfiguren und an Gruppen vorhanden, wie eine kleine Vermählung Mariens und zwei sitzende Figuren (Mutter Anna und Maria) weist auf Flandern hin, einzelne wie die hl. Ursula auf den Niederrhein. Zahlreicher ist, was von Möbeln oder Füllungen ornamentaler Ausstattung den französischen Ursprung an der Stirne trägt, einiges gothisches Chorgestühl nebst Adlerpult, ein Renaissance-Schrank, wohl aus der Lyoner Schule, manche Möbel-Architekturstücke und Füllungen, welche zu den besten Erzeugnissen der so vornehmen französischen Frührenaissance-Plastik zählen. Ihr verdanken auch die beiden herrlichen Thonbüsten ihre Entstehung, welche Johann den Guten und seine Frau darstellen.

Von den eisengeschnittenen Arbeiten, die vorwiegend in Schlössern, Schlüsseln und Geräthen bestehen, sind die meisten und besten aus Spitzer'schem Besitz. Ein Schloss in Gestalt eines Triptychons mit den Darstellungen von Gericht, Himmel und Hölle ist von hoher Vollendung. Auch unter den Schlüsseln zeichnen sich einige durch höchste Delikatesse in Zeichnung und Durchführung aus. An dem Geräth, dem neuesten Schoßkinde der Sammler, den Vorlegern, Tafelmessern, Gabeln, Bestecken u. s. w. spielt die Eisentechnik eine Hauptrolle und feiert hier ihre größten Triumphe. Als eigentliche Schmiedearbeit sind hier nur die beiden, auf's Zusammenklappen eingerichteten Evangelienpulte, sowie die beiden Kerzenständer vertreten, bei denen die ausgeschnittene gothische Minuskelinschrift: *„ave maria, gracia plena, dominus tecum"* die Verzierung der Hauptreifen bildet. Auch an einigen Lederkästchen spielt die Eisentechnik in Form von Bändern, aber hier tritt sie in künstlerischer Bedeutung hinter die Leder-Plastik zurück. Sie hat sich vornehmlich an Kästchen und Etuis entfaltet, sowohl in der getriebenen als in der geschnittenen Manier, mit der eine Punzirung des Grundes verbunden zu sein pflegte. Ein Köfferchen mit abgeschrägtem Deckel zeichnet sich durch sein Alter und durch die außergewöhnlich starke Reliefirung der Thiergebilde aus; ein runder Behälter durch sehr fein eingeschnittene Figuren. Ein größerer Kasten mit musivisch aufgelegten, verschiedenfarbigen Bandornamenten gehört mehr in die Buchbinderarbeit, von denen Morgand eine ganze Sammlung ausgestellt hat, darunter einen Grolierein-band, einen mit dem Monogramm Henry II. und der Diana von Poitiers, mehrere Le Gascon. Es ist sonderbar genug, daß sie den direkten Uebergang bilden können zu den Fayencen, nämlich zu den so berühmten von Oiron, die sonst sehr selten (bisher sind überhaupt nur 72 Exemplare nachgewiesen), hier durch sieben Nummern aus Spitzer'schem Besitz, durch zwei aus dem Rothschild's vertreten sind. Zu ihrer Berühmtheit und enormen Bewerthung hat, wie ihre Seltenheit und immer noch nicht völlig aufgeklärte Herkunft, auch ihre gefällige Form (Schalen, Salzfässer, Leuchter, Kannen) und ihr eigenthümliches meistens dunkelbraunes Linienornament beigetragen, welches nur mit Buchbinderfileten aufgetragen sein kann. Wir haben es also hier, wie auch die plastischen Eigenthümlichkeiten erkennen lassen, mit einer Art von Dilettantentechnik zu thun, und auch die Vornehmheit und Eleganz derselben vermag über ihre Mängel nicht hinwegzutäuschen. Deswegen hat sie auch ebensowenig eine Schule gebildet, als die ursprünglich auch auf Dilettantismus beruhende Thätigkeit Palissy's, welche den Glanz der italienischen Majoliken fast zu verdunkeln drohte. Eine ganze Vitrine von Spitzer, eine zweite von mehreren anderen Sammlern zeigt diese Leistungen in hervorragenden Mustern und in den verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung. Die älteren, mit der Natur unmittelbar nachgeformten Pflanzen, Muscheln, Amphibien etc. reliefartig bedeckten Schüsseln sind zahlreich vorhanden, auch einige mit menschlichen Figuren und manche mit ornamentalen, aus Arabesken, Blumen, Maskarons bestehenden Gestaltungen. Letztere erreichen gerade durch ihre Einfachheit in Zeichnung und Farbe den höchsten Grad der Wirkung und sind zum Theil wohl Arbeiten seiner wenigen nur mit den von ihm ererbten Formen arbeitenden Schüler. Die Figuren von Nevers reichen bis in das XVI. Jahrh. zurück, anfangs, wie auch in mehreren Vasen und Kannen der Ausstellung, ihre italienische Abstammung noch deutlichst verrathend. Bald nahm die Fabrikation französische Elemente und eine ganz neue, den Delftern vielleicht entlehnte, aber doch wesentlich von ihnen abweichende Färbung auf, die in weißen Ornamenten auf blauem Grunde besteht und hier durch einige große Vasen illustrirt wird. Einen noch eigenartigeren und erfolgreicheren Entwickelungsgang nahm die Fayencefabrikation in Rouen, deren Gebilde auch hier die denselben Schrank mit ihr theilenden Never'schen Produkte in Schatten stellen. Die beiden Riesenschüsseln mit der vorzüglich gezeichneten gelben Musterung auf blauem Grunde, sowie die Teller mit dem schwarzen Ornament auf gelbem Fond gehören zu den vornehmsten Leistungen dieser gegenwärtig besonders werthgeschätzten Fabrik. An sie reichen die Arbeiten von Moustiers und den verwandten Fabrikationsstätten, die in einer anderen Vitrine zusammengestellt sind, nicht heran. Ein Glasschrank mit Sèvres-Porzellan angefüllt, enthält aber nur wenige hervorragende Stücke, unter denen eine überaus fein dekorirte Vase den ersten Rang behauptet. — Mit ihnen theilen den letzten Saal kleine mit Holz- oder Boule-Verzierungen eingelegte, sowie mit Bronzeappliquen ausgestattete Möbel, auch verschiedene vergoldete Schnitzarbeiten namentlich Ofenschirme. Auch Miniaturbildchen, welche in der alten Abtheilung gänzlich fehlen, erscheinen hier in Rahmen, auf Dosen und besonders auf Fächern. Manche andere vornehme Gebrauchsgegenstände in den verschiedensten Metalltechniken vervollständigen hier die Sammlung von Bijoux und sonstigen Toilettegegenständen, zu denen auch noch mehrere von den ausgestellten Stoffen zu zählen sind.

Diese führen uns zu den älteren Geweben und Stickereien zurück, welche durch die verschiedenen Säle zerstreut und nicht übergroß an Zahl, aber durchweg von hervorragender Schönheit und kunsthistorischer Bedeutung sind. Ueber den Schränken sind nämlich sämmtliche Wände mit Gobelins bedeckt, von denen die ältesten wie die späteren wohl sicher französischer Herkunft, die mittleren aber, also namentlich die spätgothischen, zum Theil wohl flandrischen Ursprungs sind. Der kleine, nicht unerheblich verletzte Wandteppich im

Digitized by Google

ersten Saal mit seinen schlanken, bis in den Anfang des XIV. Jahrh. zurückreichenden Heiligenfiguren weist durch gute Zeichnung und charakteristische Farbenstimmung, in der namentlich Roth und Blau vorwiegen, auf französische Abstammung, also vielleicht auf die Werkstätten von Arras hin. Diese koloristische Eigenthümlichkeit tritt auf den beiden grofsen vogelperspektivisch gezeichneten Teppichen in noch höherem Mafse hervor. Von den Teppichen des II. und III. Saales dürften mehrere, namentlich die mit Gold durchwirkten, auf Brüssel oder Brüges zurückzuführen sein, die des letzten Saales aber wiederum ausschliefslich auf französische, also Pariser Manufaktur. — In den Vitrinen erscheinen als Gewebe ein Chormantel aus gemischtem Stoff (Leinen mit Seide) um 1300 und verschiedene geschnittene Sammete und Sammetbrokate, welche kirchliche Gewänder bilden und mit Stickereien geschmückt sind. Unter diesen behauptet dem Alter wie der Ausführung nach ein ganz breiter Stab mit der Darstellung der Wurzel Jesse die Spitze. Er gehört zur Sammlung Spitzer und in den Beginn des XIV. Jahrh. und kann wohl (der unteren Abrundung wegen) nur zur Rückenausstattung einer Chorkappe gedient haben, wie sie in alten Inventarien sich beschrieben findet. Der ganze Grund ist mit metallischem Goldfaden in feinen Musterungen ausgestickt, die farbige Zeichnung sowohl des Rankenwerkes, wie der von ihm umrahmten Figuren, mit Seide eingestickt und zwar in der dem XIII. und XIV. Jahrh. eigenen, überaus sorgsamen Technik, welche obgleich Plattstich, durch aparte mehr rundliche Behandlung der einzelnen Theile diese um so besser zur Geltung kommen läfst. Da diese Stickerei zugleich auf's Allerbeste erhalten ist, so zeigt sie diese kirchliche Kunstfertigkeit auf der wunderbaren Höhe, die sie in der frühgothischen Periode erreichte, an welche daher auch die modernen Bestrebungen auf diesem Gebiet vornehmlich wieder anzuknüpfen haben, insoweit sie auf künstlerische Bedeutung ernsten Anspruch erheben. Fast derselben Zeit entstammt ein Triptychon, welches ursprünglich wohl den Zweck hatte, bei der Celebration auf den Altartisch gestellt zu werden. Das Mittelbild zeigt den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, der rechte Flügel die hl. Katharina, der linke Johannes den Täufer; der Goldgrund ist durch Ueberfangstich gebildet, das Figürliche durch eine Art von Gobelinstich, die architektonische Bekrönung in schwachem Relief aufgelegt, in Zeichnung wie Technik eine Leistung ersten Ranges, an deren französischem Ursprung nicht zu zweifeln ist. Auch die drei Aumonières, welche darüber angebracht und ähnlich denen von Tongern zum Theil mit kleinen Reliefiguren belegt sind, gleichfalls von tadelloser Ausführung im XIV. resp. XV. Jahrh., sind wohl als französische Nadelarbeiten zu betrachten. Dagegen scheint für die beiden spätgothischen Kaseln mit breitem, überaus fein behandeltem Gabelkreuz, die Spitzer ausgestellt hat, der Niederrhein in Anspruch zu nehmen, als er unter burgundischem Einflusse stand. Die beiden prächtigen Lesepultdecken, schwerer Friséstoff und goldkordelbestickter Sammet, mit den grofsen Renaissance-Darstellungen sind sicher in Italien entstanden, wo man sich bei den Goldstickereien nicht blofs auf die farbigen Lasuren mit der Nadel beschränkte, sondern auch den Pinsel zu Hülfe nahm und eine zwar blendende, aber über den Charakter der Stickerei hinausgehende Wirkung erreichte. Ueber das Ziel schiefst auch die figürliche Reliefstickerei, zumal in der starken Reliefirung, in der sie ein Sammetbrokat-Chormantel zeigt mit eingewebten spanischen Wappen, der wohl auch in seinen gestickten Stäben spanische Arbeit. Der andere Chormantel von geschnittenem Sammet und mit einfachen Plattstichfiguren kann auf französischem Boden entstanden sein.

Ueberschauen wir noch einmal das hier in leicht übersichtlicher, wenn auch nicht in phantastisch-dekorativer Ausstellung Gebotene, so werden wir ihm wegen seiner kunsthistorischen Bedeutung und seiner Lehrhaftigkeit in Bezug auf Darstellung, Stil und Technik hohes Lob spenden müssen. Es gibt zwar kein vollständiges, aber doch ein anschauliches Bild von der Leistungsfähigkeit der französischen Kleinkünstler resp. Kunsthandwerker in diesem Jahrtausend. Es fehlt allerdings nicht an öffentlichen Museen, die mehr und Bedeutsameres bieten als das hier Vorhandene, und sogar einige Privatsammlungen mögen ihm den Rang streitig machen. Aber in der fast vollständigen Beschränkung auf französische Arbeiten und in dem Reichthum der frühern Goldschmiedearbeiten aus dem ursprünglichen kirchlichen Besitze und der Emailwerke aus Limoges, steht das hier Zusammengetragene beispiellos da. Dafs die sachverständige archäologische wie technische Vergleichung manche neuen Gesichtspunkte ergeben wird, ist bei der Tüchtigkeit und Strebsamkeit der französischen Forscher nicht zu bezweifeln. Sie werden es zwar wohl ebensowenig zu einem beschreibenden Kataloge bringen, als die Veranstalter der Ausstellung im Jahre 1878, aber an einer gründlichen Beschreibung der hervorragendsten Gegenstände in Fachorganen, namentlich der *Gazette des beaux arts*, in der die bedeutendsten Kunstschriftsteller sich begegnen, wird es sicher nicht fehlen, wohl nicht einmal an eigenen Publikationen. Ein Theil der vorhandenen Gegenstände wird in dem Prachtwerke behandelt werden, welches Spitzer über seine Sammlung vorbereitet. Es sind dafür die berufensten Kräfte nicht blofs Frankreichs gewonnen und fünf Bände in Grofsfolio in Aussicht genommen mit zahlreichen Holzschnitten, Heliogravüren, Zinkographien und Lichtdrucktafeln, aber auch mit vielen Chromolithographien, die in der Nachbildung von Emails, farbigen Gläsern, Majoliken, Gobelins das Höchste erreichen, was dieses Verfahren zu leisten vermag. Der erste Band soll noch in diesem Monate ausgegeben werden. Von seinen Illustrationen, wie von denen der folgenden Bände wird es uns vergönnt sein, unseren Lesern schon in den nächsten Heften mehrere vorzuführen mit sie erklärendem Texte. Schnütgen.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel X).

Am Samstag vor Pfingsten gelangte in der Minoritenkirche zu Koln ein mittelalterlicher Flügel-Altarschrein zur Aufstellung, der dieser Kirche zur hohen Zierde gereicht und durch den Köln, das noch so reich an herrlichen alten Kirchen, so arm aber an gleichzeitigen Altaraufsätzen ist, eine sehr beachtenswerthe Bereicherung seiner Kunstschätze erfahren hat. Die beifolgende Abbildung zeigt besser als eine Beschreibung es vermöchte den Inhalt und die Bedeutung des ganzen Werkes. — Das Hauptbild im Mittelschrein ist das der Gottesmutter: wie es aber bei fast allen mittelalterlichen Altären, wenigstens im Norden der Fall ist, so zeigt auch hier der Künstler, dafs er nicht sowohl einen Marienaltar, der zunächst der Verherrlichung der hl. Jungfrau gewidmet sein sollte, im Sinne gehabt hat, sondern dafs der Altar zum Preise des grofsen Geheimnisses der Menschwerdung gefertigt wurde, zur bildlichen Darstellung der Stelle im Credo: „*Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est.*“ Darum finden sich auch aufser den vier Gruppen aus der Kindheit Jesu, die das Mittelbild umgeben, und auf denen auch die hl. Mutter des Herrn jedesmal dargestellt ist, vier Szenen aus der Vollendungszeit des Erlösungswerkes. Die Erste der Erlösten steht eben als Mutter des menschgewordenen Gottessohnes in der Mitte, umgeben von Engeln und von den mit ihr erlösten Heiligen. Zwei dieser letztern sind die Patrone der Kirche, aus der der Altar stammt, St. Katharina und Nikolaus, und darum finden sich auch auf den Flügeln je zwei Gruppen mit Darstellungen aus ihrem Leben. Diese Nebeneinanderstellung der Szenen aus dem Leben Christi mit solchen aus dem Leben der Heiligen sieht man sonst in Deutschland sehr selten; aber gerade die Gegend, aus der unser Altarwerk stammt, weist mehrere Beispiele dafur auf, so besonders den herrlichen, aus 1424 stammenden Altar der Paulinuskirche zu Göttingen, der jetzt dem Welfenmuseum zu Hannover angehört; dort zeigen sich neben sechszehn Bildern aus der hl. Geschichte zwei aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Franziskus.

Wie ist aber das vorliegende schöne Werk jetzt nach Köln gelangt? — Als im vorigen Jahre die interessante Stadtkirche zu Alfeld bei Hannover einer gründlichen Restauration unterzogen werden sollte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, die alte Hochaltar-Mensa von ihrer Stelle zu rücken und damit auch den grofsen Altarschrein, der auf derselben noch aus mittelalterlicher Zeit sich befand — und dies ist der hier in Rede stehende — wegzunehmen. Da derselbe sich als in hohem Grade restaurationsbedurftig herausstellte, mag die dortige Kirchenverwaltung zu dem Entschlufs veranlafst worden sein, ihn zu veräufsern. Zwei holländische Händler hatten gerade ein Gebot von 3200 Mk. gemacht, als der Unterzeichnete durch einen Frankfurter Antiquar, der sich zur Zeit in Hannover befand, Kunde davon erhielt, dafs in Alfeld ein grofser mittelalterlicher Altar zu verkaufen und jenes Gebot bereits erfolgt sei. Da galt es, schnell sich zu entscheiden, wenn das Werk dem kirchlichen Gebrauch und der heimischen Kunst erhalten bleiben sollte. Eine alsbald mit dem Vertreter des Alfelder Kirchenvorstandes eröffnete Unterhandlung führte zu dem Ziele, dafs der Altar für die Summe von 4000 Mk. dem Unterzeichneten überlassen wurde. Das schöne Werk wurde gleich nach Frankfurt gebracht, und da es unrestaurirt unmöglich wieder in den Dienst des Heiligthums gestellt werden konnte, sofort im Atelier des Herrn Weis daselbst in Arbeit genommen, unter Ueberwachung durch den Unterzeichneten. Der Hauptgrundsatz, welcher dabei mafsgebend sein mufste, war der des treuen Festhaltens an der alten Polychromirung, und dies ist denn auch in sorgsamster Weise durchgeführt worden. Die zum Theil verwitterten Figuren ergänzte Herr Weis streng im Stil des Ganzen; eine neue Kammbekrönung wurde hergestellt, der gesammte Kreidegrund neu aufgetragen und dann die Poly-

Digitized by Google

chromirung in der alten Weise unter ausschliefslicher Anwendung von Glanzgold und sparsamster Anwendung weniger Farben ausgeführt.

Es ergab sich nun gleich die Frage, wo der Altar in Zukunft seine Verwendung finden werde. Für mehrere bedeutende Kirchen wünschte man denselben, aber der Vorzug unter ihnen gebührte doch wohl der durch ihr Alter wie ihre kunstgeschichtliche Bedeutung so hervorragenden Minoritenkirche in Köln, für die der hochwürdigste Herr Weihbischof Dr. Baudri aus den zu seinem Jubiläum ihm für einen kirchlichen Zweck übergebenen Mitteln einen neuen Hochaltar zu stiften wünschte.[1])

Inzwischen hatte das Kultusministerium in Bezug auf die Bestatigung für den Verkauf des Altars Schwierigkeiten erhoben. Sobald aber der Herr Minister vernahm, dafs der Altar wieder in kirchlichen Gebrauch zurückgefuhrt und zudem in einer der hervorragenderen Kirchen Kölns seine Verwendung finden solle, wurde in entgegenkommendster Weise dazu die Genehmigung ertheilt.

Was dem Altar besondern kunstgeschichtlichen Werth verleiht, ist der Umstand, dafs wir mit Bestimmtheit den Ort und die Zeit seines Entstehens und den Meister, von dem er herrührt, angeben können.

Es befindet sich nämlich im stadtischen Museum zu Braunschweig ein sehr beachtenswerthes Altarwerk, von dem die zweite Lieferung des Werkes des Unterzeichneten über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands eine Abbildung bringt. Die Vergleichung beider Altarwerke zeigt, dafs sie unzweifelhaft aus derselben Werkstätte hervorgegangen sind. Der Braunschweiger Altar nennt uns nun glücklicher Weise in einer Inschrift die Zeit seiner Entstehung und den Namen des Meisters: *Completum est opus illud in Brunswik per me Conradum Borgentrik 1483 in vigilia Laurenci!* Lubke fuhrt in seiner „Geschichte der Plastik" I. S. 714 diesen Altar als Eigenthum der Kirche zu Hemmerde bei Unna auf; in jener Kirche ist er auch wirklich früher gewesen, aber schon langst aus ihr entfernt worden, und zwar bei Gelegenheit ihres Umbaues, wobei er in den Besitz des Bildhauers Herrn Allard in Munster uberging. Von diesem kaufte ihn Herr Kommerzienrath v. Voigtländer 1868, um den Sammlungen der Stadt Braunschweig damit ein hochwillkommenes Geschenk zu machen. Auch bei diesem Altar besteht der Kasten wie bei dem Alfelder aus Eichenholz, während die Figuren und Gruppen beider aus Lindenholz verfertigt sind. In Folge dessen war auch der Altar von Hemmerde sehr stark vom Wurme angefressen, so dafs z. B. von den achtzehn Heiligenbildern nicht weniger als zehn neu angefertigt werden mufsten. Der Alfelder Altar war auch sehr restaurationsbedürftig, aber es gelang doch, fast Alles bei dem Figurenwerke zu erhalten, so dafs nur hie und da einige fehlende Theile ergänzt wurden. Die Bilder auf den (doppelten) Flügeln sind bei beiden Altären leider fast verschwunden; bei ersterem stellte ein grofser Theil der Gemälde Szenen aus der Leidensgeschichte dar, beim Alfelder Altar ist das zweite Flügelpaar ganz verloren gegangen und die Aufsenseite des ersten weist nur Reste der alten Malerei auf, aus denen sich ergibt, dafs hier in acht Feldern Szenen aus dem Leben einiger Heiligen dargestellt gewesen sind.[2])

Was den Meister der beiden Altäre betrifft, so findet sich der Name desselben zuerst in dem Bürgerregister von Braunschweig im Jahre 1457 genannt; er heirathete damals die Wittwe eines Malers Kord, der auch als Kort von Hagen bezeichnet wird und leistete den Schofseid für sich und „seines wyves kindern".

Borgentrik, dessen Name auf das Städtchen Borgentreich bei Hofgeismar hinweist, blieb in Braunschweig, wo sein Name in den stadtischen Büchern zuletzt gegen 1501 genannt wird. Aus verschiedenen Nachrichten derselben Bücher geht hervor, dafs es ihm nicht besonders gegangen sein mufs; er scheint kein guter Haushalter gewesen zu sein. Im Jahre 1472 trennte sich seine Frau Ilsebe von ihm, wobei ausdrücklich ihm die gerichtliche Verpflichtung auferlegt wurde, allein für die vorhandenen Schulden aufzukommen, während seine Frau, der er das in die Ehe Mitgebrachte zurückgeben mufste, sich in den St. Johanneskonvent zurückzog, wo damals gegen zwanzig Frauen nach Beginenart zusammenlebten.

[1]) [Für die Ueberlassung dieses hervorragenden Werkes verdient der Herr Verfasser, der bereits über zwanzig mittelalterliche Altäre dem kirchlichen Gebrauche in der uneigennützigsten Weise und unter grofsen Opfern zurückgegeben hat um so mehr Anerkennung und Dank, als er sogar auf die Rückerstattung mancher Nebenauslagen in grofsmüthigster Weise verzichtet hat.] D. H.

[2]) [Immerhin wird der Versuch gemacht werden müssen, diese Szenen wiederherzustellen bezw. zu rekonstruiren, und in Bezug auf einige wenigstens ist an dem Erfolge nicht zu zweifeln.] D. H.

Digitized by Google

Als Künstler mufs Borgentrik Ruf besessen haben, da er sonst gewifs nicht für die Anfertigung eines Altars im weit entfernten Hemmerde in Anspruch genommen worden wäre. In einem interessanten Artikel der „Braunschweigischen Nachrichten" vom Jahre 1875, Nr. 288—290, denen wir unsere Notizen entnommen haben, wird auch sehr wahrscheinlich gemacht, dafs zwei Utrechter Kleriker, die im Jahre 1472 nach Braunschweig reisten und mit Borgentrik und seinem Nachbar, dem Seidensticker Albert Rekever zusammen genannt werden, dorthin gekommen seien, um bei Borgentrik Schnitzwerke und Tafelbilder und bei Rekever Paramente zu bestellen oder in Empfang zu nehmen.

Schliefslich sei noch der Wunsch ausgesprochen, dafs die dem Alfelder Altare noch fehlenden Theile, das zweite Flügelpaar und die Predella, in stilgerechter Weise bald beschafft werden mögen, damit so das schöne Werk wieder in seinem ganzen alten Reichthum dastehe. Nach dem Vorbilde einer Reihe Braunschweigischer und Hannöverscher Altäre wird es sich wohl am meisten empfehlen, wie dies auch durch die Flügelbilder des Altars von Hemmerde nahe gelegt wird, für (die Aufsenseiten des ersten und) die Innenseiten des zweiten Flügelpaares Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn oder aber aus der Heiligenlegende zu wählen, während die Aufsenseiten des zweiten Flügelpaares mit 6 grofsen Heiligengestalten zu schmücken sein würden. Für die Predella wird die Form derjenigen des Altars im Museum zu Braunschweig mafsgebend sein müssen.[8] Münzenberger.

[8] [zumal mit ihr die Anbringung eines Tabernakels und Expositoriums wohl vereinbar.] D. H.

Beobachtungen über kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit in und aufserhalb Tirol.

Man kann mit Recht behaupten, dafs man in jedem Jahre wie an den Dom- und Stiftskirchen so auch bis zu den einfachsten Friedhofskirchlein und Kapellen herab neue Spuren von einstiger Bemalung der Innen- und selbst der Aufsenwände entdeckt. Dieses Verlangen nach dekorativem Schmucke der Wandflächen eines Kirchengebäudes ist auch bis heute im Volke noch nicht erstorben. Allerdings ist es ausgeartet und dem modernen Weisquast gegenüber zu den niedrigsten Nothbehelfen gedrängt worden. Oder warum behängen die Bauersleute noch jetzt so gerne die glatten eintönigen und kalten Wandflächen der Kirchen wie ihrer Wohnungen mit irgend einem Bilde oder Tafelgemälde, ja mit vielen bildlichen Darstellungen? Deren Zahl scheint ihnen nie grofs genug zu sein. Es ist dies wohl der letzte Nachklang des Bedürfnisses nach Belebung der Wände, welche einstens so häufig durch irgend einen bemalten Schmuck ausgezeichnet waren.

Diese niedrigen Begriffe über monumentalen Wändeschmuck sollen aber durch den neuen Aufschwung der schönen Künste veredelt werden. So manches des Lobenswerthen ist hierin bereits geschehen. Man hat in den letzten Jahren die erfreulichsten Versuche gemacht, aber es bleibt im Allgemeinen noch viel zu wünschen übrig.

Die in der Baukunst anzuwendende Malerei soll ja vor allem derart sein, dafs sie sich den Linien und Formen des Baues unterordnet. Sie rühmt sich aber nicht selten, wenn sie demselben wenig oder gar keine Rechnung trägt und sich unabhängig über die Wandflächen und Gewölbe und selbst über Pfeiler und Profile ausbreitet.

In ersterem Falle trägt sie zur Verschönerung eines Baues sehr viel bei, in letzterem beeinträchtigt sie fast immer den Gesammteindruck. Diesen verkehrten Weg hat die Malerei bekanntlich erst in neuerer Zeit eingeschlagen, der Baukunst sehr viel geschadet und für sich nichts gewonnen, sondern nur den eigenen Verfall herbeigeführt. Von dem Tage an, wo das Gemälde als vom Bau isolirte Malerei fast ganz unbekümmert um diesen in der Wohnung des Künstlers angelegt wurde, war es um die erhabene, monumentale Seite dieses Kunstzweiges geschehen. Dies verdrofs auch den Baumeister und es kam so weit, dafs auch dieser endlich, wie der Maler, für sich arbeitete, wodurch der Abgrund, der sie beide bereits trennte, nur noch klaffender wurde.

Diese verderbnifsvolle Trennung der Malerei und Baukunst, welche ehemals innig sich liebende Schwestern waren, fühlt man bei genauerer Untersuchung der meisten bemalten neueren und der restaurirten älteren Kirchengebäude.

Digitized by Google

Daraus aber, dafs man auf eine Mauer, anstatt auf Leinwand malt, folgt noch nicht, dafs die Leistung eine monumentale Malerei sei, und fast alle in unseren Tagen bis in die letzteren Jahre geschaffenen Wandmalereien sind trotz der Verschiedenheit der Grundflächen immer nichts Anderes als einfache Gemälde. Auch sehen wir stets, dafs diese Malereien nach einer Einrahmung suchen, da sie in Szenen gruppirt sind, welche jede einen eigenen Augenpunkt und eine Fernsicht für sich haben, oder dafs sie reihenweise nebeneinander zwischen zwei wagerechten Linien entwickelt sind. Auf solche Weise verfuhren weder die alten Mosaicisten, noch die abendländischen Maler des Mittelalters.

Da die einmal gemachten Fehler an den betreffenden Gotteshäusern nicht mehr verbessert werden können, so wollen wir auch nicht einige derselben nennen, wie es deren von Wien bis in die Niederlande zur Genüge gibt und wovon die südlichsten der deutschen Gegenden nicht ausgenommen sind. Man sieht jetzt zwar meistens seine Fehler ein, aber die Warnung vor allerlei neuen einseitigen Versuchen dürfte nicht überflüssig sein.

Was die Ornamenten-Malerei anbetrifft, so dienen Zufall, Instinkt und mit wenig Verständnifs angenommene Nachahmung heutigen Meistern nicht selten einzig und allein als Wegweiser, und neun unter zehnmal würde es schwer sein zu sagen, weshalb ein Ornament diese statt jene Form, oder warum es roth und nicht blau ist. Man besitzt etwas, was man Geschmack nennt, und dies glaubt man, genügt, um das Innere eines oft grofsen Raumes mit farbigen Zeichnungen zu schmücken, oder man sammelt alle Arten Ueberreste von Verzierungen und verwendet sie nach Belieben und Willkur wie z. B. das auf einer Saule befindliche Ornament an einer geraden Oberfläche oder was man auf einem Schildbogenfeld sieht, auf einem Unterbau u. s. f.

Das Volk, das durch diese buntscheckigen Malereien nur abgeschreckt wird, findet an denselben keine gute Wirkung, allein man beweist demselben, dafs die Dekorationsmalerei des Mittelalters dabei sehr sorgsam zu Rathe gezogen worden sei und das Volk schliefst dann daraus folgerichtig: die mittelalterlichen Künstler können nur rohe Leute gewesen sein, wenn sie so was gemacht haben! Und diesem Geschwatze wird in der That nicht ungern beigepflichtet!

Bezüglich der Dekoration zum Schmucke der Baukunst mufs man allerdings zugeben, dafs hierin der Maler eine sehr schwierige Aufgabe zu lösen hat, die am meisten Berechnung und Erfahrung erfordert. Aber wie die mittelalterlichen Baudenkmale bezeugen, bemalte man trotz dieser Schwierigkeiten alle inneren Raume vom reichsten bis zum armsten Gebaude. Man besafs in Folge dieser, meist sehr glücklichen Lösungen, wohl nothwendiger Weise Angaben und Regelbücher, die man der Ueberlieferung gemäfs befolgte, und so konnten selbst die schwächeren Kräfte unter den Kunstlern nicht fehlgreifen. In unseren Tagen kennt man nur wenige solcher Malerbücher mehr und selbst die werden nicht nach Gebuhr beachtet. Man darf somit nicht erstaunt sein, wenn der grofste Theil der angestellten Dekorationsversuche nur ungenügende Ergebnisse hervorgebracht hat.

Die auf die Baukunst richtig angewandte Kunst der Bemalung bestand einst vornehmlich darin, dafs die Figuren und die Ornamente einen und denselben dekorativen Ueberzug bildeten. Derselbe Geist erdachte die Kompositionen der bildlichen Darstellungen und des Ornamentenschmuckes, dieselbe Hand zeichnete und legte beide mit Farbe an. Die nun unter solchen Voraussetzungen geschaffenen Malereien konnten nie den Anschein von Gemälden haben, die mit bemaltem Papier eingerahmt waren, wie bei neueren Leistungen er sich aufdrängt. Wenn die bildlichen Darstellungen in einem Gebäude nicht wie der Ornamentenschmuck selbst behandelt sind, so werden sie von demselben mit Gewalt ertodtet. Der Ornamentenschmuck mufs selbstverständlich möglichst flach behandelt auftreten, somit hat auch das Gemälde mehr den Charakter einer Zeichnung an sich zu tragen, dann erst herrscht gute Stimmung zwischen beiden.

Wir sehen auch, dafs diese Prinzipien von den klugen, wohl berechnenden Alten fleifsig durchgeführt wurden. Ihre Bilder auf den Wänden der Gebäude gleichen sehr einer mit Farben angelegten und leicht gehaltenen Zeichnung. Wenn nur die Zeichnung vor anderem schon ist und die Bemalung gut stimmt, so sagt die auf die Baukunst angewandte Malerei alles, was sie sagen soll und überhaupt zu sagen vermag. Die Schwierigkeit ist immerhin grofs genug, aber mit Hilfe dieser dem Anschein nach so einfachen Mittel vermag sie jene grofse Wirkung hervorzurufen, deren Eindruck im Innersten des Herzens tief eingeprägt bleibt. — Nun, wie präsentiren sich uns vor anderem die älteren

christlichen Malereien? Die Figuren erscheinen als Umrifszeichnungen mit wenig Schatten und schwach aufgetragenen Lichtern und heben sich hell vom dunklen und seltener dunkel vom helleren Grunde ab. Das Heraustreten und Sichabheben vom Hintergrunde ist vermittelst mehr oder minder kraftiger Striche hervorgebracht. Die Nebengegenstände sind ganz besonders einfach behandelt; zwei Pfeiler oder Säulen mit einem Giebel bilden ein Gebäude, ein mit Blättern versehener Zweig einen Baum, mehrere Schlangenlinien einen Flufs u. s. w. Und so gefallen sie. Von grofser Wichtigkeit für die Wirkung eines Bauwerkes ist vorzugsweise die gemalte Dekoration, denn sie vergröfsert oder verkleinert dasselbe, macht es hell oder düster, verändert sogar die Verhältnisse seiner Anlage, hebt die Einzelpartien hervor oder drängt sie zurück, beschaftigt das Auge anmuthig oder langweilt es, zertheilt oder vereint einzelne Fehler, kurz sie schafft Gutes wie Böses, niemals bleibt sie auf den Bau ohne alle Einwirkung. Mit wenigen Pinselstrichen kann sie ein sinnreich erdachtes Bauwerk zerstören, aber auch ein unansehnliches Gebäude heben.

Wie nun bedurfte das Mittelalter, um seine Wunderwerke der Wandmalerei zu schaffen, so ausgezeichneter Meister, solcher Künstler etwa, wie jedes Jahrhundert nur einen oder zwei hervorbringt? — Nein, gewifs nicht, dafür zeugen unsere vielen, sogar in den abgelegensten Kirchlein bereits entdeckten Bemalungen aller Art. Man bedurfte nur einiger, mitunter mittelmäfsiger Talente, welche aber nach bestimmten Grundsätzen vorgingen. Ihre Prinzipien entsprangen einer langjährigen Beobachtung über die Wirkung, welche die Zusammenstellung der Farben und der Mafsstab der Ornamente hervorbringen kann, wobei aber ihr Hauptsteckenpferd immer die älteren Traditionen blieben. So reihte sich eine gediegene Lösung der Aufgabe an die andere. Einst sah man nicht wie heute, inmitten eines und desselben Volkes hier Kunstwerke der Malerei von entschieden grofsem Werthe, und einige Schritte davon entfernt ganz mifsverstandene Versuche, welche die damit bedeckten Wände nur entehren.

Terlan bei Meran. K. Atz.

Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen.

Mit 8 Abbildungen.

Die heiligen Reliquien sind bekanntlich bei der Einweihung der Altäre im Mittelalter entweder im Stipes (Unterbau) oder in der Mensa (Platte) eingesenkt worden, sofern sie nicht etwa in besonderen Behältnissen einer Krypta oder Confessio unter dem Altare übergeben wurden. Liegen die Reliquien im Stipes, so wird ihr Sepulkrum durch die Mensa geschlossen, welche fünf Weihkreuze, nämlich an den vier Ecken und in der Mitte je eins, zeigt. Seltener findet sich, dafs ein solches Sepulkrum durch ein sogen. Sigillum, d. h. eine kleine Marmorplatte, an der Vorder- (od. Hinter-?) Seite des Stipes geschlossen ist. Liegen die Reliquien, wie es in der Regel der Fall, inmitten der Mensa, so ist die runde oder quadratische Vertiefung, in welche das Reliquiengefäfs mit der Legende auf Pergament meist in Moos oder einen anderen weichen Stoff gebettet war, durch ein oblonges Sigillum überdeckt. Letzteres hat dann gewöhnlich kein Kreuz, wohl aber findet sich ein solches wiederum auf jeder Ecke der Mensa. Wer sehr viele dieser Weihkreuze des Mittelalters zu untersuchen hat, dem kann es wohl einmal vorkommen, dafs er noch Reste der beiden Wachsfäden fest geklebt findet, welche der Konsekrator bei Vollziehung der vorgeschriebenen Weihhandlung in die Kreuzarme legte, um die fünf Weihrauchkörner zu verbrennen, welche auf Mitte und Armenden jedes Kreuzes vertheilt waren.

Den Weihkreuzen der Altäre hat man, wie die kunstarchäologischen Handbücher darthun, besondere Aufmerksamkeit bisher nicht geschenkt, obgleich auch sie in ihrer Form ihre Entstehungszeit und dadurch nicht selten die Gründungszeit des Altares bezw. der vielleicht verschiedentlich umgebauten Kirche erkennen lassen. Man hat allerdings auch nur ausnahmsweise diesen Zeichen einer heiligen Handlung ein wenig Schmuck verliehen, hauptsächlich wohl, weil das verlorene Mühe gewesen wäre wegen ihrer fast bestandigen Verborgenheit unter den Altarpallien.

Eine vergleichende Untersuchung der Weihkreuze zeigt, dafs sie in der Grofse von 5—20 *cm* vorkommen und meistentheils den Kanten der

Digitized by Google

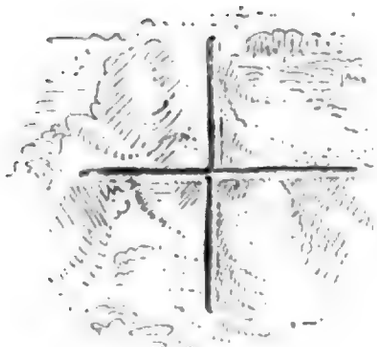


Fig. 1.

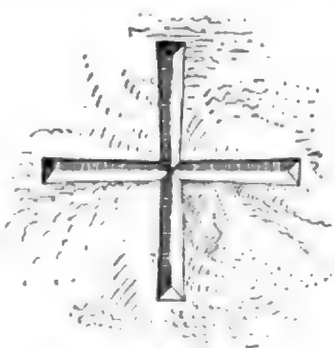


Fig. 2.

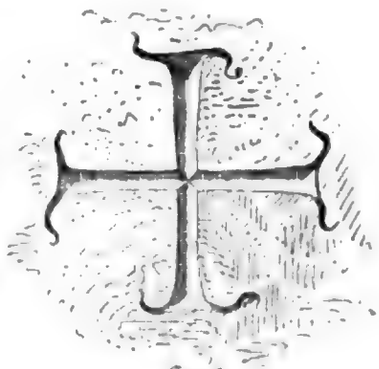


Fig. 3.

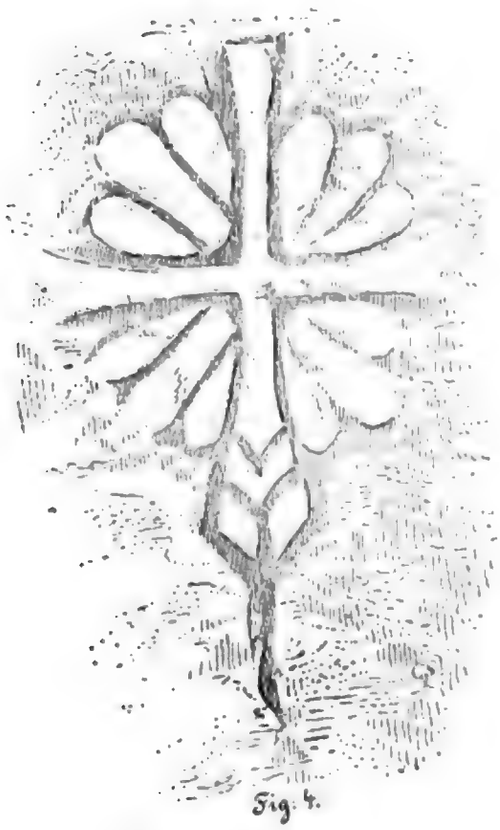


Fig. 4.

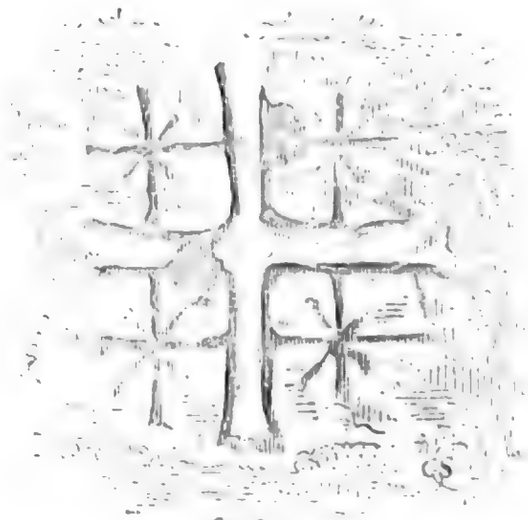


Fig. 5.

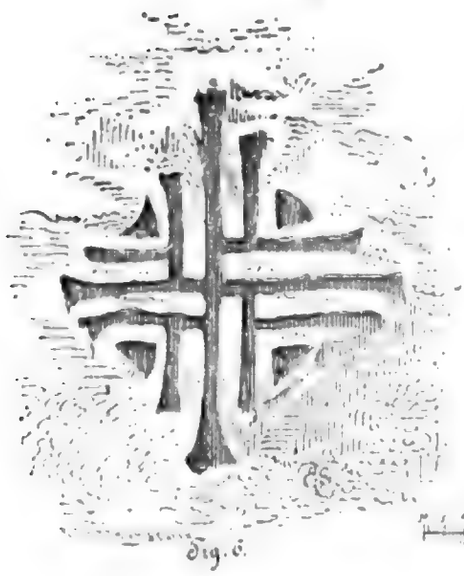


Fig. 6.

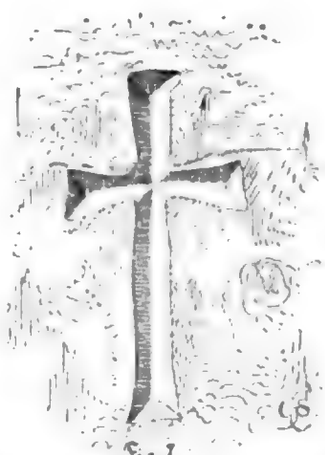


Fig. 7.

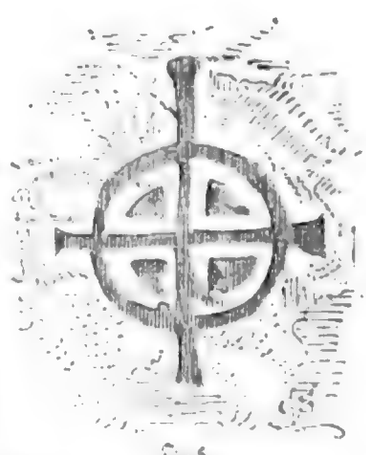


Fig. 8.

Mensa parallel laufende gleichlange Arme haben. Die Kreuze der romanischen Zeit lassen sich daran erkennen, dafs sie eigentlich mehr eingeritzt als eingemeifselt erscheinen *(Fig. 1)*. Merkmale, welche diese Zeit genauer bestimmen könnten, lassen sich freilich noch nicht angeben; aus einer mehr oder weniger sauberen Ausführung darf man jedenfalls keinen Schlufs ziehen. Die gothischen Kreuze unterscheiden sich von den romanischen dadurch, dafs sie stets tiefer eingehauen sind, so dafs ihre Arme aus zwei sorgfältig nach innen zusammengeschrägten Flächen bestehen, welche eine scharfe Linie inmitten der Arme bilden *(Fig. 2)*. Die spätgothische Zeit läfst es dabei nicht immer bewenden, sondern bildet die Armenden noch tatzenförmig aus *(Fig. 3)*.

Wie gesagt hat man die Weihkreuze der Altarplatten im Allgemeinen nicht verziert; es findet sich wohl einmal, dafs die Enden der Arme durch kleine Querstriche betont sind ⊢⊣, wie an der romanischen Altarmensa der Kirche zu Pouch bei Bitterfeld, oder dafs die Kreuze von einem Kreise, Quadrate u. s. w. umschlossen werden, wie das 16:16 *cm* grofse Kreuz ⊕ in der Mitte der Altarplatte der Kirche zu Thalheim, ebenfalls im Kreise Bitterfeld; aber eine reichere Durchbildung ist doch ungemein selten. Wo sie sich einmal findet, dürfte sie von Interesse sein. Wir haben daher von den sämmtlichen Kreuzen der Altarplatte eines der ältesten kirchlichen Bauwerke in Deutschland, nämlich der St. Wipertikirchen-Krypta in Quedlinburg Abklatsche gemacht und bringen genau nach diesen gefertigte Zeichnungen als ein solches seltenes Beispiel einer reicheren Durchbildung von Weihkreuzen in *Fig. 4—8* zur allgemeinen Kenntnifs. Weiterer Bemerkungen dazu bedarf es kaum nach dem, was wir über die Weihkreuze im Allgemeinen voraufgeschickt haben. Man erkennt aus der Unregelmäfsigkeit und der geringen Tiefe der Linien, dafs sie der romanischen Zeit angehören. Nur das einfache Kreuz, welches tief eingemeifselt und auffälliger Weise nicht gleicharmig ist, mufs jünger, also wohl gothisch sein. Was für die Verzierungen dieser Kreuze mafsgeblich gewesen ist, ob die Linienzüge etwa symbolische Bedeutung haben, oder willkurliche, dem Belieben des Verfertigers entsprungene Zuthaten sind, sei dahingestellt.

Die Bekanntmachung dieser merkwürdigen Figuren halten wir um so mehr für geboten, als ihr Untergang in absehbarer Zeit zu beklagen sein wird. Die St. Wipertikirche ist schon vor Jahrhunderten in eine Scheune verwandelt und ihre Krypta, höchst wahrscheinlich das Ueberbleibsel einer Pfalzkapelle Heinrichs I., also schon dem X. Jahrhundert angehörig, zu einem Milchkeller profanirt worden. Aber noch immer erweckt dieses Kleinod der jungen kirchlichen Kunst auf deutschem Boden (wie die Katakomben) den Eintretenden heilige Schauer. Ehedem wurde der heilige Tisch von reinem weifsen Linnen überdeckt, die Lichtglanz bestrahlte und auf welche der Priester zur Feier des erhabensten Geheimnisses die Brod- und Weingefafse vor dem Bilde des Gekreuzigten niedersetzte, jetzt trägt sie eine Decke von Staub und Milchresten und, wie uns eine trübselige Lampe erkennen läfst, Reihen von Milchsatten zur Butter- und Käsebereitung. Wann endlich wird diesem kunstgeschichtlich so bedeutenden Werke von zuständiger Seite — in erster Linie von der reichen Provinz Sachsen selber — die verdiente Beachtung, d. h. eine würdige Konservirung zu Theil werden?!

Hannover. G. Schönermark.

Ueber alte Orgelgehäuse.

Mit 3 Abbildungen.

Bis vor einigen Jahren befand sich in der St. Nikolauskirche zu Utrecht (Holland ein jetzt im Reichsmuseum zu Amsterdam aufgestelltes altes Orgelgehäuse. Dasselbe hatte durch Vernachlässigung und mehrfache mifsverstandene Restaurationen im Laufe der Zeit sehr gelitten, war aber trotzdem im Grofsen und Ganzen besser davongekommen wie der diesem ähnliche Orgelkasten der Kirche zu Rehnen (zwischen Utrecht und Arnheim). Letzterer war durch wiederholte „gründliche" Restauration derart mifshandelt und verunstaltet worden, dafs jetzt leider wenig vom Alten, Schönen mehr vorhanden ist. Das einigermafsen von diesen grundlichen Restaurirungen verschont Gebliebene ist die zugehörige Orgelbrüstung. Sie besitzt feine, zierlich in Eichenholz geschnitzte Wappenpaneele, welche noch ziemlich intakt sind.

Digitized by Google

Nave
Aisle
Transept
Choir
Apse
Nave
Aisle
Transept
Choir
Apse

Die beifolgende Zeichnung *(Fig. 1)* gibt das Eingangs angeführte Orgelgehäuse. Die Haupt- und Kernform desselben ist sehr einfach und wenig von den gebräuchlichen verschieden. Jedoch geben die viereckigen durchbrochen gehaltenen Thurmspitzen der rechteckigen Anlage des Ganzen im Abschlufs nach oben etwas Zierliches und Gefälliges. Die hier zum Ausdruck gebrachte Form kann überhaupt dem neueren Orgelgehäusebau zu richtiger Nachahmung nur empfohlen werden. Die noch vorhandenen Scharniere an den Aufsenkanten zeigen, dafs ursprünglich in hergebrachter Weise Flügelthüren vorhanden waren.

Eine pietätvolle, das Alte, Schöne richtig erkennende und würdigende Wiederherstellung hat in neuerer Zeit das gemäfs der gleichfalls beigegebenen Zeichnung *(Fig. 2)* überaus zierliche Orgelkästchen aus der Nieuwe Zydts-Kapelle zu Amsterdam gefunden. Dasselbe zeigt in dem Detail klar und schön die Formen, welche in den Niederlanden bis gegen die Mitte des XVI. Jahrh. von den Gothikern allgemein noch gehandhabt wurden. Dieses Orgelschmuckkästchen lehnte bis vor wenigen Jahren in genannter Kapelle unbeachtet an der Südseite desselben; ihm waren die Flügelthüren noch eigen. Das zugehörige Orgelwerk befand sich in einem Nebenraume. Bei Aufstellung einer neuen Orgel in genannter Kirche wurde die alte Façade an den Konservator des erzbischöflichen Museums zu Utrecht, Herrn van Heukelum, veräufsert. Dieser überliefs die mit Malereien aus dem XVII. Jahrhundert von Jan van Asselin versehenen Flügelthüren, da er das Orgelgehäuse selbst in seiner Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht aufzustellen beabsichtigte, dem erzbischöflichen Museum und liefs die alte Orgelfaçade der Reinigung und Restauration unterziehen. Der mittelalterliche Erbauer dieser hier abgebildeten Façade wählte, da dieselbe sich auf einfacher Konsole aufbaut, die dazumal gebräuchliche Form der Vor- oder vielmehr Brüstungs-Façaden, auch Positiv-Orgelkästchen genannt. Der Aufbau selbst ist dann von hier aus reicher gestaltet. Der hier beigefügte Grundrifs *(Fig. 3)* zeigt wohl hinreichend klar, wie die Haupt- und Seitenthürme sich aus dem ganzen Werke entwickeln. Das ganze Holzwerk dieser herrlichen Orgelfaçade bietet dem Interessenten ebenso eine Menge vollendet künstlerischer Motive, wie die schöne und klare Entwickelung der Baldachine in ihrer Konstruktion jederzeit nachahmenswerth sein und bleiben werden.

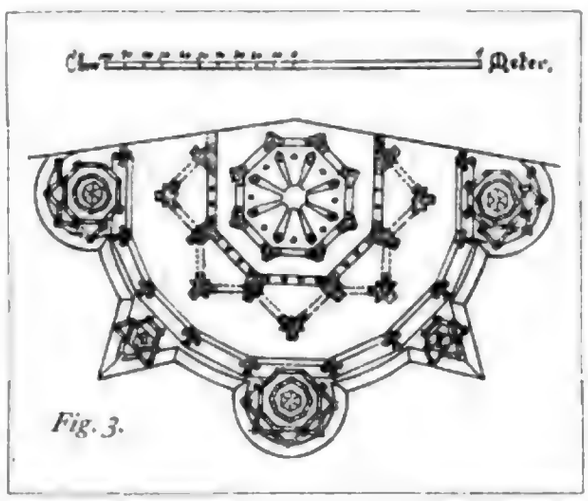


Fig. 3.

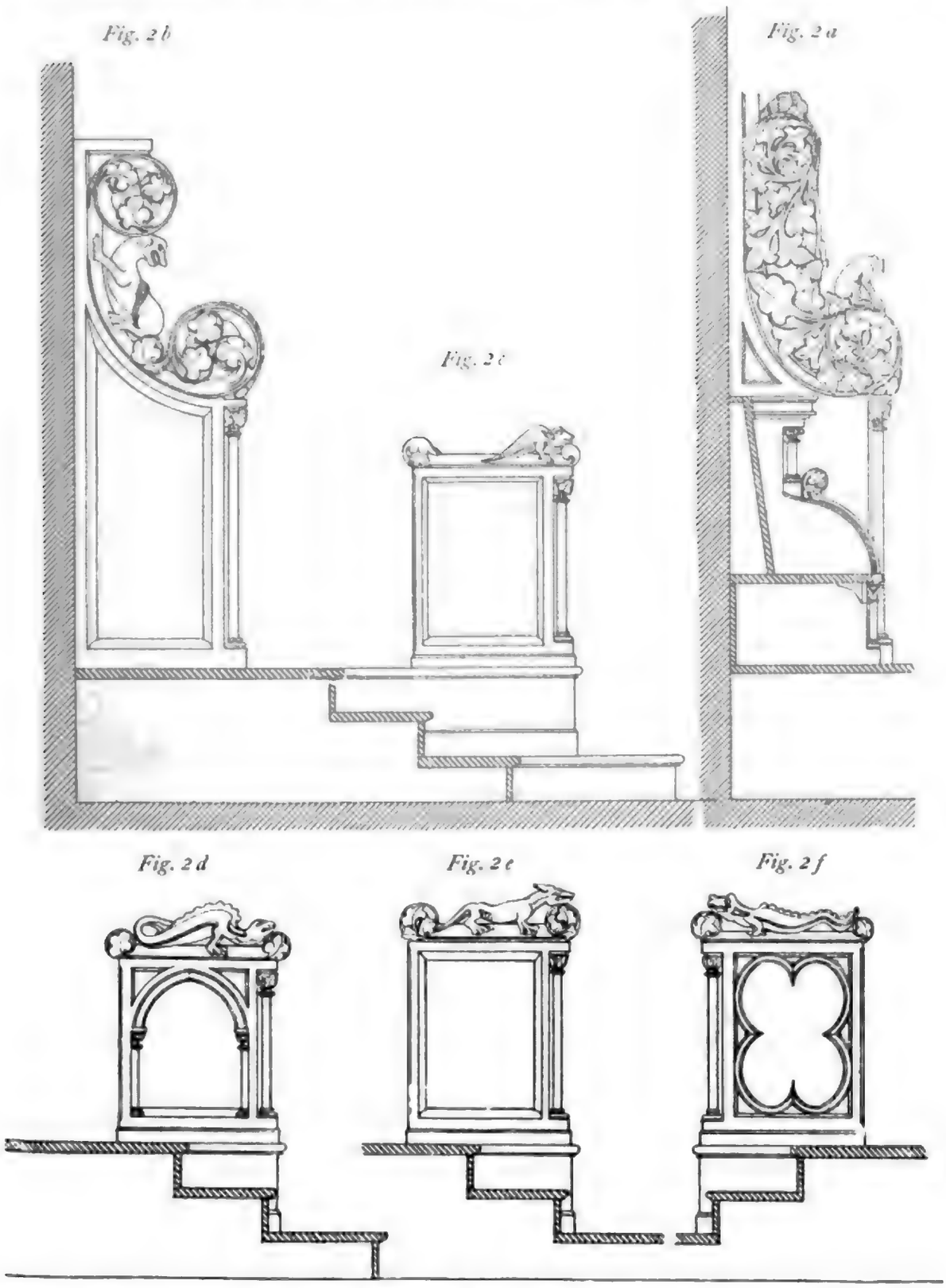
Wir möchten nun bei dieser Gelegenheit der angebrachten Bitte Ausdruck geben, dafs es kundiger Hand gelingen möge, nach dem Muster des vorzüglichen Werkes über Altarbau von Herrn Stadtpfarrer Münzenberger, auch Abbildungen der künstlerisch hervorragendsten mittelalterlichen Orgelgehäuse in einem besonderen Werke zu sammeln. Die in den verschiedenen Museen vorhandenen Architekturbilder alter Niederländer bieten dabei gleichzeitig eine unerschöpfliche Fundgrube.

Dazu finden wir in den Niederlanden und in Norddeutschland[1]) noch manche schöne Orgelfaçaden, die entschieden verdienen, zur allgemeinen Kenntnifs gebracht zu werden. Zeigen sie auch vielfach die Formen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, so ist ihre Konstruktion doch durchweg entsprechend jener der spätgothischen Orgelgehäuse gehalten und zwar in dem Sinne, dafs sich auf kühn gewölbter Konsole mit reizender Brüstung und kleinen Vorörgelchen der gemeinhin reich durchgeführte Hauptkasten aufbaut, und vielfach künstlerisch sich bis zu den oberen Abschlüssen in Thürmen und Pyramiden entwickelt. Dabei ist in der Regel Alles in Eichenholz ausgeführt. Diese alten Orgelfaçaden sind zumeist gegen Mifshandlungen und Verunstaltungen viel mehr geschützt geblieben, als die anderen Kirchenmöbel.

Utrecht. Wilh. Mengelberg.

[1]) [Vergl. die wohl vollständige Aufzählung der in Deutschland noch vorhandenen mittelalterlichen Orgelgehäuse bei Otte „Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie", 5. Aufl. I. Bd. S. 327—329.] D. H.

Digitized by Google



Reihe, Zugänge von 90 *cm* Breite belassen. Ein Theil des südlich stehenden Gestühles ist in Figur 1 a und 1 b, die Details dieser Reihe sind in den Figuren 1 c—1 e, diejenigen der nördlicher. Reihe in den Figuren 2 a—2 f dargestellt. Die Ornamente und Profilirungen der spät-romanischen Epoche sind theilweise in einfacher, theilweise in reichster Weise verwandt worden. Die Thiergestalten sind lebendig modellirt, dagegen die Ornamente vielfach steinern behandelt. Die Kapitelle zeigen eine reiche Abwechselung; es finden sich mehrere sogenannte Knollen-

kapitelle vor und sind mit vielem Geschick Schilfblätter an verschiedenen Stellen angewandt worden. Die Scheidewände zwischen den einzelnen Sitzen sind ebenfalls unterschiedlich behandelt und theils mit Fratzen, theils mit Monchs- oder Nonnengesichtern, auch mit Thiergestalten als Aeffchen, Eichhornchen, Hasen etc., sowie mit Ornamenten geschmuckt.

Die Misericordien (bekanntlich die konsolenartigen Vorsprünge an der Unterseite der Sitzbretter, zeigen einfache Profilirungen und zwar Hohlkehlform.

Das Chorgestuhl erlitt zu Ende der Spatgothik eine kleinere Umänderung einzelner Sitze.

Die in Mitte der 40er Jahre vollzogene Renovation ist als mangelhafte und nicht verstandene zu bezeichnen.

Köln Erasmus Schüller.

Nachrichten.

Das Kupferstich-Kabinet des Königl. Museums zu Berlin

ist seit mehreren Jahren in einem sehr erfreulichen Fortschritte begriffen. Der Bestand der Kunstblätter, dessen Grundstock die Nagler'sche Sammlung bildete, ist kritisch geprüft und durch Verkauf von Doubletten und Exemplaren minderer Qualität zunächst zweckmäfsig entlastet worden; in Folge von glücklichen Erwerbungen hervorragender Sammlungen ist er jetzt zu einer bedeutenden Höhe angewachsen. Die früher vernachläfsigte Art der Aufbewahrung ist in musterhafter Weise nach dem Vorbilde der Londoner Sammlungen fast gänzlich umgearbeitet und die Katalogisirung ihrer Fertigstellung wesentlich genähert worden. Der Umbau des Daches des neuen Museums ermöglichte vor Kurzem die Schaffung eines vorzüglich beleuchteten Oberlichtraumes, der jetzt zu einer historischen Ausstellung des deutschen Kupferstichs benutzt wird. Es soll damit der Anfang zu einer Art der Ausstellungen gemacht werden, welche auch solchen Besuchern des Kupferstich-Kabinets einen Einblick in die Besitzthümer gewährt, denen es mehr um allgemeine künstlerische Anregung und Uebersicht, als um eingehendes Studium zu thun ist. Mit dieser ersten Ausstellung soll die Entwickelung der Stechkunst in Deutschland von ihren Anfängen bis zum Ende des XVIII. Jahrh. an ausgewählten Beispielen veranschaulicht werden. Hierbei ist lediglich die eigentliche Grabstichel-Technik, der Kupferstich im engern Sinne, ins Auge gefafst, mit Ausschlufs der übrigen Vervielfältigungsarten mittelst der Kupferplatte, wie Radirung, Schabkunst etc. Die Reihe der circa 180 ausgestellten Stiche eröffnet die sogen. „Passion von 1446", eine Folge von sieben kleinen Blättern eines unbekannten deutschen Künstlers, von welchen eins, die Geifselung Christi darstellend, die erwähnte Jahreszahl trägt. Es sind dies die ältesten datirten Kupferstiche und nur in dem von dem Berliner Kabinet vor einigen Jahren erworbenen Exemplare bekannt. Für die Entscheidung der Streitfrage zwischen Deutschland und Italien über die Priorität der Erfindung des Kupferstichs ist dieses Exemplar von Bedeutung, wenn es auch sonst auf keinen hervorragenden Kunstwerth Anspruch machen kann, da die Arbeit noch roh und die Erfindung arm ist.

Dann folgen Blätter weniger bekannter, eines Künstlernamens entbehrender Meister, wie des „Meisters der Schopfungstage" von 1460–1470, des „Meisters mit den Bandrollen". — Von grofsem Interesse ist die „Madonna von Einsiedeln" des Meisters E. S., ein Erinnerungsblatt der Wallfahrer nach dem Gnadenort Einsiedeln, der obere Theil der Darstellung mit Bezug auf die Kapellenweihe durch die hl. Dreifaltigkeit. Es trägt die Umschrift: *„Dis ist die engelweichi zu unser liehen frauwen zu den einsiedlen. Ave gracia plena"*.

Sehr schon ist von demselben Meister der Entwurf zu einer Patena, in der Mitte der Evangelist Johannes auf Patmos; das gothische Rankenwerk des Tellerrandes umrahmt geschmackvoll die Symbole der vier Evangelisten und die Bilder von vier Kirchenvätern.

Dieses Blatt weist in hervorragender Weise auf die nahe Verwandtschaft der alten Kupferstecher mit den Goldschmieden hin.

Der grofse Meister Schongauer ist durch 12 Blätter vertreten, welche die allmähliche Entwickelung des Künstlers in deutlichster Weise erkennen lassen.

Mit Schongauer ist der deutsche Kupferstich schon zu einer bedeutenden Höhe gelangt; es folgt noch eine ziemlich beträchtliche Reihe zum gröfsten Theile nur mit Zeichen bekannt gewordener Meister bis an das Ende des XV. und den Anfang des XVI. Jahrh., bis zum Hohepunkt des deutschen Kupferstichs in den Werken Albrecht Dürers. Ihm gehen in der Ausstellung im Ganzen 47 Meister voran. Die 22 Blätter, die ihn in seiner Entwickelung von den ersten Jugendarbeiten bis zu den vollendeten Leistungen dem Beschauer vorführen, stammen gröfstentheils aus der berühmten Posong-Hulot'schen Sammlung und sind alle von der untadelhaftesten Qualität. Besonders interessant ist ein unvollendeter Probedruck des Blattes B 73, „Die Wirkung der Eifersucht"; ein Theil der Platte ist hier erst mit der sogen. kalten Nadel vorgeritzt. Es existiren von diesem Zustande des Blattes nur zwei Exemplare, das eine in Berlin, das andere in der Albertina in Wien.

An Dürer reihen sich Lucas Cranach und die sogen. Kleinmeister, zum Theil Schüler Dürer's, alle vertreten durch untadelhafte Blätter, namentlich Ornamentstiche von Aldegrever, den beiden Beham's, Pencz, Altdorfer, Flötner und Virgil Solis. Das XVII. Jahrh., in welchem durch den 30jährigen Krieg die Kunst überhaupt gewaltig heruntergegangen ist, wird wesentlich nur durch Portraitstiche vertreten, durch Blätter der Künstler-

Digitized by Google

familien Kilian, Sadeler und Sandrart. Angenehm wird die Reihe der Portraits durch einen schönen Stich von Aegidius Sadeler nach einer Handzeichnung Dürer's „Maria in einer reichen Landschaft" unterbrochen. — Mit grofser Geschicklichkeit hat die Verwaltung des Kupferstich-Kabinets der Ausstellung dadurch ein für den geringern Kunstwerth annähernd entschädigendes Interesse zu bereiten verstanden, dafs es ihr gelungen ist, historisch nicht unbedeutende Persönlichkeiten in den Portraits zu bringen, so Maria Eleonore von Brandenburg, die Gemahlin Gustav Adolphs von Schweden, Eleonore Gonzaga, Gemahlin Kaiser Ferdinand II., gestochen von Wolfgang Kilian, Sophie Charlotte, Königin von Preussen, gestochen von Johann Hainzelmann, Ernst der Fromme, Herzog von Sachsen, gestochen von Jakob von Sandrart, dem Sohne des durch sein „Teutsche Akademie" bekannten Joachim von Sandrart, Maria Theresia von Schmuzer in Wien, dem Repräsentanten der Wiener Kupferstecher.

Mit Georg Friedrich Schmidt, Schüler von Busch und Larmessin, hob sich in der Mitte des XVIII. Jahrh. der deutsche Kupferstich wieder zu einer bedeutenden Höhe. Die Ausstellung bringt von diesem Meister Blätter aus seinen verschiedenen Perioden, so das Portrait seines Lehrers Georg Busch, noch ganz unter dessen Einflusse, ebenso das des Kaufmanns Clermont in Breslau, auch noch vor der Reise nach Paris, fünf Blätter aus seiner Pariser und späteren Berliner Periode. Ganz herrlich ist ein Abdruck des Blattes *„Latour d'Auvergne comte d'Evreux"*; auch die Platte dieses Kupferstichs ist ausgestellt. Den Schlufs der Ausstellung, die noch einen Theil des Sommers bleiben wird, macht das Portrait Friedrichs des Grofsen, gestochen von J. F. Bause.

Bonn. L. Kaufmann.

Die Ausmalung der Canisiuskirche in Rom.

Von hundert Kirchen, die im Mittelalter in romanischem Stile erbaut wurden, sind wenigstens neunundneunzig im Innern bemalt worden. Also liebte man in damaliger Zeit das Innere des Hauses Gottes farbig zu schmücken, und erfreulicher Weise hat unsere Generation nach so langer Unterbrechung wieder das künstlerische Bedürfnifs, ihre Kirchen im Innern bemalt zu sehen. So hat auch die von dem Collegium Germanicum in Rom in der Via San Nicola di Tolentino in romanischen Stilformen neuerbaute Canisiuskirche im Innern von geschickter Hand eine reiche Ausmalung erhalten. Diese Bemalung, in ornamentaler Beziehung unter freierer Benutzung von Plänen des Architekten Schmidt in Innsbruck, rührt von dem Maler Franz Guillery aus Köln her und hat diese kleine in architektonischer Beziehung freilich weniger gelungene Kirche[1]) zu einer Sehenswürdigkeit Roms gemacht.

Das aus drei äufsert oblongen Jochen bestehende Schiff hat eine einfachere Bemalung erhalten. Zu beiden Seiten sind in halbrunden Feldern, welche die architektonische Einfassung über den Fenstern bezw. Bogenöffnungen zu einem Oratorium ergibt, anbetende Engel in Halbfigur über einem Zinnenkranze zur Darstellung gebracht und zeigt das grofse Bogenfeld an der Westwand über der Orgelempore das himmlische Jerusalem; die Gewölbe sind hier mit schlichten grünen Ranken auf blauem Grunde verziert. Reicher ist die Ausstattung des Chorquadrats, welches für die Geistlichkeit des Kollegiums bestimmt und zum Chor hinzugezogen ist. Hier sind die Gewölbefelder mit dichterem Rankenwerk versehen und zeigen in Medaillons in vortrefflicher Ausführung die vier Evangelisten. In den Bogenleibungen der Nischen, die das Chorquadrat seitlich noch erweitern, sind in Brustbildern die 12 kleinern und in den Bogenfeldern selbst die 4 grofsen Propheten dargestellt. Die hier befindlichen grofsen Wandflächen unter den leider zu kleinen Radfenstern sind vorderhand nur mit einfacher Quaderbemalung versehen, sollen aber später bildlichen Schmuck erhalten. Die figürlichen Darstellungen in diesen Räumen sind durchweg vorzüglich gelungen und harmoniren auf's Beste mit der ornamentalen Bemalung. Unser Hauptaugenmerk richtet sich aber auf den Chor und hier besonders auf die Halbkuppel. Die meist übliche Bemalung einer Halbkuppel in Kirchen ist, (abgesehen von Deutschland in romanischer und gothischer Zeit, in welcher die Darstellung des als Weltrichter wiederkehrenden Christus beliebt war) die, dafs der Heiland umgeben von zwei oder mehreren Heiligen, zur Darstellung gelangt, und ist es dabei gebräuchlich, seine Gottheit auch noch dadurch anzudeuten, dafs man ihn um wenigstens einen Kopf grofser als seine Umgebung macht. Vor der Bemalung einer Halbkuppel wie sie beispielsweise in den Domen zu Monreale und Cefalu in Sicilien sich findet, wo das Brustbild des Heilandes die ganze Halbkuppelfläche einnimmt, scheinen die Kirchenmaler unserer Zeit eine gewisse Scheu zu haben (wenigstens ist dem Schreiber dieses kein derartiges Beispiel aus neuerer Zeit bekannt), und doch ist keine andere Darstellung des Heilandes im Stande, in so überwältigender Weise uns seine Allmacht zu zeigen wie gerade diese. Der Heiland in den Halbkuppeln der Dome zu Monreale und Cefalu (Mosaikmalereien aus dem Ende des XII. Jahrhunderts) ist geradezu von hinreifsender Wirkung. Eine derartige Bemalung der Halbkuppel war nun leider im vorliegenden Falle nicht möglich, da die Halbkuppel, über einem sehr stark überhöhten Halbkreise gewölbt, im Verhältnifs zur kleinen Kirche eine gar zu grofse ist. Es blieb dem jungen Künstler in Folge dessen nichts Anderes übrig, als (den landläufigeren Weg zu gehen und) den Heiland als Weltrichter in ganzer Figur, umgeben von Heiligen und Engeln, zur Darstellung zu bringen. Herr Guillery hat dies aber in einer Weise gethan, die alles Lobes werth ist. Auf dem Regenbogen sitzend, die Weltkugel zu seinen Füfsen, in der Linken das Buch mit A und Ω, die Rechte hoch erhoben; sehen wir den Sohn Gottes von Maria und Johannes dem Täufer umgeben. Den Hintergrund zu dieser

[1]) Der Plan zur Kirche, ursprünglich von einem italienischen Architekten, zeigte schon schwere Mängel und wurde überdies von noch unkundigeren Händen überarbeitet und ausgeführt.

Digitized by Google

Hauptgruppe bildet die goldene Sonne, deren Rand mit achtflügeligen rothen (vom Feuer der göttlichen Liebe durchglühten) Engelköpfen verziert ist. Zu Häupten des Heilandes sehen wir Lilie und Schwert, eine symbolische Andeutung von Belohnung und Strafe im Weltgerichte. Der Ausdruck des göttlichen Antlitzes ist ein sehr würdiger, die ganze etwas hagere Figur in strengen Linien künstlerisch vorzüglich gezeichnet, nicht minder gut sind die in anbetender Stellung auf stilisirten Wolken knieenden Figuren von Maria und Johannes. Die grofse Sonne schwebt auf dem gestirnten Firmament, von dessen tiefblauem Grunde sich zu beiden Seiten Posaunen blasende Engelchöre in bunten Gewändern äufserst wirkungsvoll abheben. Unter der Kuppel läuft ein breiter Fries, auf welchem wir die 4 alttestamentalischen Vorbilder des hl. Messopfers, Abel, Abraham, Melchisedech und Aaron dargestellt finden. Da die Kirche eine moderne, so hat sich Herr Guillery nicht streng an die in romanischer Zeit übliche Darstellungsweise gehalten, sondern in etwas freierer Art Pinsel und Palette geführt. Das, was er hiermit geschaffen, verdient unsere volle Anerkennung, denn durch sein ganzes Werk geht ein monumentaler Zug, eine tiefe Empfindung, Schwung in der Darstellung und im Kolorit. Franz Guillery hat sich in der Canisiuskirche in Rom ein dauerndes Denkmal seines Talentes gesetzt, würdig der Steinle'schen Schule, aus der er hervorgegangen. Zu bedauern ist, dafs die beiden Ganzfiguren an den Pfeilern zu Seiten des Chores, welche die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus darstellen, aus dem einheitlichen Gesammtrahmen herausfallen. Dieselben wurden während einer Krankheit des Künstlers nach dessen Kartons von anderer in monumentaler Malerei weniger geübter Hand ausgeführt. Dafs die Bemalung der am Westeingange befindlichen kleinen Marienkapelle sowie der letzten Halbsäulen unter der Orgelempore in der Kirche selbst nicht von Herrn Guillery herrühren, bedarf eigentlich gar keiner Erwähnung. Diese Malereien, in Stil, Farbe und Ausführung traurig ausgefallen, sind die Leistungen eines italienischen Dekorationsmalers.

Rom. A. Meaken, Regierungs-Baumeister.

Bücherschau.

Von dem im vorigen Bande dieser Zeitschrift Sp. 187 u. 188 besprochenen Werke: „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen", bearbeitet von Prof. Dr. Steche, ist nunmehr das zwölfte, die Amtshauptmannschaft Zwickau befassende Heft erschienen. Im Hinblick auf den so reichen Inhalt des Heftes, insbesondere auf die Zahl der darin enthaltenen Abbildungen verschiedenster Art, ist es zu verwundern, dafs dasselbe nach so kurzem Zeitverlaufe den vorangegangenen Heften sich anreihen konnte. Die Beschreibung der Kunstwerke der Stadt Zwickau nimmt ungefähr die Hälfte des 149 Seiten zählenden Heftes ein; 57 Abbildungen illustriren dasselbe, darunter mehrere grofseren Formates, von welchen eine Ansicht der Stadt und die Abbildung eines in derselben gehaltenen Festschiefsens aus dem XVI. Jahrh. besonders hervorzuheben sind. Das erstgedachte, in Linienmanier gezeichnete Blatt, hat eine Länge von nicht weniger als einem Meter. Die bei weitem gröfsere Mehrzahl der inventarisirten Werke, insbesondere der abgebildeten, fand während des späteren Mittelalters ihre Entstehung, was sich dadurch erklärt, dafs in diese Zeit die höchste Blüthe des dortigen Bergbaues fällt. Von dieser Blüthe, zugleich aber auch von dem Kunstsinn und der Opferwilligkeit der Bürger Zwickau's in Bethätigung desselben legen jene Werke glänzendes Zeugnifs ab. Dieselben sind so recht geeignet, Diejenigen eines Besseren zu belehren, welche geringschätzig über die Kunst am Ausgang des Mittelalters, insbesondere über die Spätgothik, urtheilen zu dürfen glauben. Steht letztere auch in Bezug auf Klarheit und edle Einfachheit hinter der Frühgothik zurück, so übertrifft sie die Frühgothik dafür an malerischem Reiz und dekorativer Wirkung, sowie in Bezug auf Kunstfertigkeit. Auf dem Gebiete der Profanarchitektur gebührt ihr unbedingt die Palme. Jedenfalls hält keine der auf die Spätgothik gefolgten Kunstweisen auch nur entfernt den Vergleich mit ihr aus. Auch eine nicht geringe Zahl wahrhaft mustergültiger Erzeugnisse des spätmittelalterlichen Kunsthandwerks, darunter 6 Kelche, ein prachtvoller Pokal und bemerkenswerthe Tafelbilder, finden sich in dem vorliegenden Hefte dargestellt, dessen Schlufs ein Verzeichnifs der in demselben angeführten Künstler, Glockengiefser und Orgelbauer bildet.

A. Reichensperger.

Geschichte der deutschen Kunst. I. Die Baukunst von R. Dohme. II. Die Plastik von W. Bode. III. Die Malerei von H. Janitschek. IV. Der Kupferstich und Holzschnitt von C. von Lützow. V. Das Kunstgewerbe von Jacob von Falke. Mit über 1000 Text-Illustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Verlag der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin. Lief. 1—28.

Im Jahr 1885 begonnen, geht dieses grofse, aber wohlfeile Lieferungswerk, ein Denkmal deutschen Fleifses und deutscher Wissenschaft, seinem Abschlusse entgegen. Die beiden ersten Abtheilungen: Baukunst und Plastik sind längst vollendet, die letzte: Kunstgewerbe, ist sehr schnell zu Ende geführt worden, die Malerei ist bereits bis zur VIII. Lieferung und zur Zeit Dürer's fortgeschritten; Kupferstich und Holzschnitt endlich, zuletzt begonnen und bisher auf eine Lieferung beschränkt, verspricht schnellen Fortgang. — Die Illustrationen, sowohl die in den Text aufgenommenen, als die in Extratafeln bestehenden sind sehr zahlreich und durchweg nicht nur geschickt ausgewählt, sondern auch trefflich ausgeführt, mögen sie in Zinkographieen oder in Holzschnitten, in Lichtdrucktafeln oder Chromolithographieen bestehen. Sie beruhen zum gröfsten Theile auf neuen Aufnahmen und erweitern in der umfassendsten, verdienstvollsten Weise den Kreis der

Digitized by Google

durch gute Abbildung in die Kunstgeschichte aufgenommenen Denkmäler. – Der Text beschränkt sich durchaus nicht auf eine geschickte Zusammensetzung und Bearbeitung des bis dahin bereits bekannten Materials, sondern bietet eine grofse Anzahl neuer Gesichtspunkte und Resultate, so dafs er als eine sehr erhebliche Bereicherung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft erscheint. Dieses gilt auch in Bezug auf die Baukunst, das bislang am erfolgreichsten bearbeitete kunstgeschichtliche Feld; in viel höherem Mafse aber von der Plastik, die noch so viele Lücken bot, nicht blofs in Bezug auf die älteste Periode, sondern auch auf die Uebergangszeit und die Späthgothik. Die Kenntnifs beider Perioden ist sehr wesentlich gefördert, zumal durch den Nachweis der fränkischen und schwäbischen Schulen. Auch in die noch sehr dunkle frühgothische Zeit ist einiges Licht hineingetragen, sehr vieles aber in die Entwickelung der Renaissance und in die bezüglichen Einflüsse. — Bei dem Kunstgewerbe, der Kunstwissenschaft unserer Tage, handelte es sich um eine neue, grundlegende Arbeit. Da sie den bewährtesten Händen anvertraut war, so entspricht sie allen Anfordungen, vielleicht die der Ausführlichkeit allein ausgenommen. Anlage, Richtung, Grundsätze, Darlegung vortrefflich, nicht minder die Auswahl, die aber wohl Mancher in einer minderen Beschränkung gewünscht hätte. — Die Malerei gibt sich überall als eine sehr gründliche, streng wissenschaftliche Leistung zu erkennen, welche nicht nur in Bezug auf die karolingische Periode, des Verfassers eigenste Spezialität, sehr viel Neues bietet. — Kupferstich und Holzschnitt werden in ihren Anfängen behandelt und in der Schongauer'schen Blüthezeit unter Verwerthung der neuesten Forschungen und in so ansprechender Schilderung, dafs der Fortsetzung gewifs mit allgemeiner Spannung entgegengesehen wird. H.

Der Vorstand des Metzer Dombauvereins hat jüngst in dem von ihm veröffentlichten „Dombaublatte", einem stattlichen Hefte von 22 Quartseiten u. 10 Bildtafeln, den vierten Bericht über den Fortgang seines Unternehmens erstattet. Im Anschlufs an das im I. Bande Sp. 115 u. 116 dieser Zeitschrift über den dritten Bericht Angeführte nachfolgend einige Bemerkungen in Bezug auf den vorliegenden. Der Verein hatte während des abgelaufenen Jahres einer Mehrung der Zahl seiner Mitglieder und seiner Einnahme sich zu erfreuen; von ganz besonderer Wichtigkeit für ihn aber ist die demselben inmittelst gewordene Bewilligung einer Lotterie, deren Ergebnifs sich zu 102000 Mark veranschlagt findet. — Auf den Baubericht des Dombaumeisters Tornow folgt eine eingehende, sehr interessante Abhandlung desselben über die Geschichte des Metzer Domes und über den Fortgang seiner Restaurirung. Von den Bildtafeln bringen drei dem Bau entnommene Einzelheiten, beziehlich eine Gegenüberstellung von Abbildungen des Domes vor dessen Restaurirung und nach Bewerkstelligung derselben. Drei Tafeln bezwecken hauptsächlich die Veranschaulichung des projektirten Dachreiters und eine Vergleichung desselben mit denen der Kathedralen von Paris und Amiens. Hervorzuheben ist noch die auf der dritten Tafel gegebene Abbildung einer Reiterstatuette aus Bronze, betreffs welcher die gewichtigsten Gründe dafür sprechen, dafs sie Karl den Grofsen darstellt und während dessen Regierungszeit angefertigt worden ist. Bis zur französischen Revolution befand sie sich im Metzer Dom auf einer Art von Altartisch. Leider ist dieselbe nach Paris gekommen und von dort nicht wieder zurückgekehrt. Gewifs begleiten die besten Wünsche aller Freunde der christlichen Kunst das Bestreben des Metzer Dombauvereins, ein durch die Gestaltung und die Wirkung seines Innern unter den mittelalterlichen Domen hoch hervorragendes Baudenkmal zu kunstgerechter Vollendung zu bringen. A. K.

Kunststudien von C. Hasse, o. ö. Prof. der Anatomie an der Universität Breslau, so lautet der Titel von bei C. T. Wiskott erscheinenden fortlaufenden Veröffentlichungen, deren III. Heft die Verklärung Christi von Raffael behandelt und die Einheitlichkeit dieses vielbesprochenen Gemäldes darzulegen sucht, nach kurzer Erwähnung der hauptsächlichsten früheren Deutungen. Die geistvollen Kombinationen des Verfassers werden gewifs dem Interesse begegnen, welches sie verdienen. a.

Muster-Blätter für künstlerische Handarbeiten, herausg. von Frieda Lipperheide. V. Sammlung. Berlin 1889, Franz Lipperheide.

Die unermüdliche Verfasserin, welche um die Reform und Hebung der weiblichen Handarbeiten in Deutschland und darüber hinaus die allergrösten Verdienste hat, bietet wieder eine neue Sammlung, den Anfang einer neuen Serie. Sie enthält 12 meisterhaft ausgeführte Farbendrucktafeln, unter denen einige, namentlich die Flachstickerei Nr. 5, die Plattstickerei Nr. 7, die Mossul-Stickerei Nr. 9 von geradezu verblüffender Echtheit. Der 16 Seiten umfassende, mit 48 Illustrationen durchwirkte Text erläutert die Tafeln und ihre Anwendung. Wie alte Muster den neuen Formen angepafst, die alten Techniken den neuen Bedürfnissen dienstbar gemacht werden können, wird hier in sehr instruktiver, stets auf die Ausführung abzielender Weise gezeigt. Also wiederum ein sehr praktisches Heft, welches den kunstfertigen Damen und die es werden wollen, angelegentlichst empfohlen werden darf. S.

Von „Seemanns Kunsthandbüchern" ist der IV. Band erschienen: „Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginn des XIX. Jahrh. von A. von Heyden". Mit 222 Abbildungen. — Eine wohlfeile aber doch zuverlässige und durch viele Illustrationen erläuterte Trachtenkunde war ein grofses Bedürfnifs und trotz der vorzüglichen Werke von Weifs, von Falke und Anderen keine leichte Aufgabe. Der Verfasser hat sie recht gut gelöst durch geschickte Benutzung des vorhandenen Materials und durch ausgedehnte eigene Forschungen, die sich namentlich auf das Kostüm im Alterthum beziehen. Dem Mittelalter sind 110 Seiten Text gewidmet und ein eigener Abschnitt der kriegerischen Ausrüstung während desselben. Ungefähr 100 Seiten nimmt die Neuzeit in Anspruch und in einem besonderen Anhange (dem nur eine etwas gröfsere Ausdehnung zu wünschen wäre) wird das geistliche und weltliche Ornat behandelt. Die Illustrationen,

Digitized by Google

in einem Kostümbuch ein besonders wichtiger Faktor, sind trefflich ausgewählt und erfüllen für die allgemeinen Zwecke, welchen sie dienen sollen, vollauf ihre Aufgabe. Dem höchst brauchbaren Buche kann der Erfolg nicht fehlen. n.

Lübke's „Geschichte der deutschen Kunst" ist bis zur dreizehnten Lieferung gediehen, welche im XII. Kapitel „Die Malereien von 1500—1550" zu behandeln beginnt, zunächst Albrecht Dürer, in der so klaren und anschaulichen Weise, wie sie dem Verf. eigen ist.

Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt. Vortrag gehalten auf der Generalversammlung der Görresgesellschaft zu Eichstätt am 25. Sept. 1888 von Joseph Schlecht, Kaplan bei St. Walburg, Sekretär des historischen Vereins Eichstätt. Eichstätt 1888, Verlag der Ph. Brönner'schen Buchhandlung.

Dieser vortreffliche Vortrag, welcher den Hörern zur Zeit einen lebendigen und fesselnden Ueberblick bot über die reichen, aber wenig bekannten und fast gar nicht bearbeiteten Kunstdenkmäler Eichstätts liegt hier in erweiterter und mit den literarischen Nachweisen versehener Form vor. Er läfst es freudig begrüfsen, dafs der Verfasser die Kunstgeschichte zum ausschliefslichen Gegenstande seiner Studien machen und die seiner Bischofsstadt wohl in noch eingehendere Pflege nehmen wird. Tüchtige geistliche Kräfte, für die aber von jetzt an ein geordneter Bildungsgang nicht mehr fehlen darf, sind jetzt auf diesem beständig sich erweiternden und vertiefenden Gebiete von grofser Wichtigkeit. n.

Gilde de St. Thomas et de St. Luc. Bulletin de la vingt-deuxième Réunion. Société Saint-Augustin. Lille, Bruges: Desclée, De Brouwer & Cie. 1889.

Die in dieser Zeitschrift Bd. I Sp. 39 u. 40 bereits besprochene Gilde hat ihren vorigjährigen (zweiundzwanzigsten) Ausflug in den Norden Deutschlands gemacht und den durch die Fülle wie Bedeutung ihrer mittelalterlichen Kunstdenkmäler hochberühmten Städten Lübeck, Ratzeburg, Wismar, Doberan, Rostock, Güstrow, Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Goslar, Braunschweig, Hildesheim ihren Besuch abgestattet. Nachdem über denselben Jules Helbig in den letzten Heften seiner vortrefflichen „Revue de l'art chrétien" bereits eingehenden durch Illustrationen erläuterten Bericht erstattet hatte, erscheint soeben das offizielle „Bulletin" in Gestalt eines 320 Seiten umfassenden vorzüglich ausgestatteten und überaus reich illustrirten Quartbandes. Die Beschreibung der einzelnen Kunstgegenstände, mögen sie dem Gebiete der Architektur oder Plastik, der Malerei oder der Kleinkünste angehören, ist durchaus gründlich. Die Besprechungen, welche ihnen in den an die Besichtigung sich anschliefsenden Sitzungen gewidmet wurden, sind sehr anregend und lehrreich, die 50 Abbildungen, welche in den Text aufgenommen, die 31 Lichtdrucktafeln, welche ihm beigegeben sind, glücklich ausgewählt und von den betreffenden Gildemitgliedern, die als Zeichner oder Photographen die Reise mitmachten, tadellos ausgeführt. So erscheint dieses Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der Kunstliteratur; fast ausschliefslich deutsche Kunstdenkmäler behandelnd, verdient es in Deutschland ganz besondere Beachtung. S.

La messe, Etudes archéologiques sur ses monuments par Ch. Rohault de Fleury, continuées par son fils. Paris, Librairie des imprimeries réunies.

Dieses umfassende wahrhaft monumentale Werk hat mit dem soeben erschienenen VIII. Bande seinen Abschlufs gefunden; es enthält zahlreiche in den Text aufgenommene Illustrationen und nicht weniger als 683 gut ausgeführte Tafeln. Dank den ausgedehntesten Verbindungen und einem Fleifse ohne Gleichen ist aus allen Ländern, nicht zum wenigsten aus Deutschland, eine Fülle von Material zusammengetragen und wissenschaftlich verarbeitet, die geradezu staunen macht. Rohault de Fleury's Vater hatte die Arbeit begonnen und schon den Plan gefafst, ihr eine Geschichte der im Kanon der hl. Messe erwähnten Heiligen folgen zu lassen. Seinen Sohn, der das erste Werk zu Ende geführt hat, beschäftigt jetzt die zweite Aufgabe, und er wendet sich an die Kunstfreunde der Welt, namentlich auch in Deutschland, ihn durch Beiträge zu unterstützen. Augenblicklich und zu allererst handelt es sich um die Geschichte der hl. Cäcilia, die in unserm Vaterlande vielfach verehrt wurde. Den Mittelpunkt ihrer Verehrung scheint hier Köln gebildet und die Bekehrung des deutschen Nordens zum Christentum vielfach mit ihr in Verbindung gestanden zu haben. Jede bezügliche Notiz über die hl. Cäcilia (ihr geweihte Kirchen, Altäre, Bilder Inschriften u. s. w.) wird vom Verfasser — 12 rue d'Aguesseau in Paris — mit Dank entgegengenommen. — Auch über die Heiligen Cornelius, Chrysogonus, Kosmas und Damian, Agatha, Lucia, Agnes, Anastasia sind jetzt schon nähere Mittheilungen sehr erwünscht. S.

Das Antlitz Christi auf dem Schweifstuch der Veronika ist von jeher ein bevorzugter Gegenstand künstlerischer Darstellung wie volksthümlicher Zuneigung. Bald mit der Heiligen dargestellt, die es vor sich hält, (wie auf den Bildern von Meister Wilhelm in Nürnberg und München), bald allein, (wie auf den Holzschnitten von Dürer, Schäufelin und vielen Anderen), hat bis in unsere Tage es mehr als irgend eine andere Darstellung zur Erbauung beigetragen. Deswegen hat es wohl auch der Altmeister Steinle ausgewählt, als es sich darum handelte, dem Kloster der *Dames du sacré coeur* zu Riedenburg bei Bregenz, welchem zwei Töchter von ihm angehören, ein Andachtsbild zu stiften. Von diesem hat die äufserst rührige Kunst-Anstalt von B. Kühlen in M.-Gladbach eine farbige Reproduktion besorgt, die auf einem neuen, ihr eigenen Verfahren beruht; wegen der starken Mitwirkung des Lichtes wird es „Heliochromographie" genannt. Es übertrifft bei Weitem den Oeldruck und kommt dem Original in Bezug auf Klarheit der Zeichnung und Frische der Farbe sehr nahe. Es erfüllt daher in besonderem Mafse die Bedingungen, um ein gesuchtes Andachtsbild und ein beliebter Zimmerschmuck zu werden. H.

Abhandlungen.

Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln im Jahre 1876 erregten drei Aquamanilien aus der Sammlung Floh in Crefeld wegen ihrer Eigenart besondere Aufmerksamkeit. Da dieselben demnächst in Köln durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zur Versteigerung gebracht werden, so mag ihre bildliche Vorführung und kurze Beschreibung unter Benutzung der für den Auktions-Katalog hergestellten vortrefflichen Lichtdrucktafel willkommen sein.

Unter Aquamanilien versteht man bekanntlich die im Mittelalter zum Eingiefsen des Wassers in das für den Priester bestimmte (seltener im häuslichen Gebrauche zu verwendende) Waschbecken gebrauchlichen Gefäfse. Sie sind in der Regel von Bronze, schon sehr früh in den kirchlichen Gebrauch eingeführt und in Flandern (Dinant) wie in Deutschland in grofser Anzahl meistens durch Gufs hergestellt worden, vornehmlich im XII., XIII. und XIV. Jahrh. Der liturgischen Verwendung, sei es am Altare, sei es in der Sakristei, schon seit Jahrhunderten fast ganz entzogen, haben sich in den Kirchenschätzen verhältnifsmäfsig wenige Exemplare erhalten, desto zahlreichere aber in Museen und Privatsammlungen Unterkunft gefunden, und schon seit langer Zeit stehen sie bei den vornehmen Sammlern als pikante Dekorationsobjekte in hoher Gunst. Diese hat ihnen vor allem die Eigenart und Mannigfaltigkeit der Formen erworben, in denen sie erscheinen, wie ihre stilistische Behandlung und originelle Ausstattung. Gestalten von Menschen und Thieren, häufig von Fabelwesen als Centauren, Greifen, Drachen etc. haben in der Regel das Motiv gegeben, welches, in phantastischer Weise verwendet, die sonderbarsten und bizarrsten Gebilde hervorgebracht hat, bald sehr fein modellirte, bald roh behandelte, fast immer aber interessante Machwerke, die in der Regel auch durch kleine ornamentale Beigaben ihre Ursprungszeit wenigstens annähernd bekunden. Das XIII. Jahrh. durfte ihre Glanzzeit gewesen sein. Aus diesem (1252) stammt auch eine bezeichnende Notiz in dem Schatzverzeichnisse der St. Martinskirche zu Mainz, in welchem es heifst: *Erant urcei diversarum formarum quos manilia vocant, eo quod aqua sacerdotum manibus funderetur ex eis, argentei, quedam habentes formam leonum quedam draconum, avium et griphonum vel aliorum animalium quorumcumque.* Die Löwenform war die gebräuchlichste; sie begegnet in den verschiedensten Gröfsen, Stellungen, Ausstattungen. In der Regel befindet sich auf dem Kopfe das mit einem Klappdeckel versehene Eingiefsloch, im Maul oder auf dem Bauch die nicht selten mit einem Röhrchen versehene Ausflufsöffnung. Aehnlich sind die meisten Aquamanilien eingerichtet, die übrigens trotz einer gewissen allgemeinen Uebereinstimmung eine so grofse Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit aufweisen, dafs kaum zwei ganz gleiche Exemplare unter den Hunderten begegnen, welche (auch von den sehr verbreiteten modernen Fälschungen abgesehen) vornehmlich in deutschen und belgischen Sammlungen sich finden.

Von den drei hier abgebildeten Giefsgefafsen zeichnet das mittlere (Figur 1) sich aus durch Gröfse, Schönheit und Alter. Es ist ein verhältnifsmäfsig sehr dünner und leichter Bronzegufs in Form eines Hahnes von 29 *cm* Höhe und 24 *cm* Länge. Derselbe steht aufser auf den beiden etwas kurzen und schweren Beinen auf einem nach hinten ausladenden Untersatze. Aus den beiden Kettengliedern, die ihn bilden, entwickelt sich ein Doppelband, welches auf der Brust durch eine Art von Schnalle sich hindurchziehend, den Rücken in wirksamer Gliederung umschlingt. Noch viel dekorativer wirkt der zugleich als Handhabe dienende in grofsartiger Stilisirung aufstrebende Schwanz, den ein Spruchband theils durchschneidet, theils einfafst. Ihm hält der streng behandelte Kopf in effektvoller Silhouette das Gegengewicht. Glasperlen füllten ehedem die Augenhöhlen; der wie zum Krähen geöffnete

Digitized by Google

Schnabel bildet den Ausgufs, während der prismatisch aufschiefsende Federbüschel des Schweifes sehr geschickt als Eingiefsrohre eingerichtet ist. Das Ganze ist ein einheitliches, musterhaftes Gufsstück, und nur die eingravirten Federungen beruhen auf Handtechnik wie die Inschrift. Obwohl diese auf eine spätere Hand zurückzuführen ist, so mag doch die in ihr verzeichnete Jahreszahl (1155) die Ursprungszeit annähernd richtig angeben. In seiner der Natur abgelauschten stolzen Haltung macht der vorzüglich stilisirte Hahn (zu dem das Germanische Museum ein etwas kleineres Seitenstück besitzt), einen vortrefflichen Eindruck.

Fast gleichzeitig dürfte die phantastische Vogelgestalt (Figur 2) sein, welche 17 *cm* hoch, 15 *cm* lang von etwas plumper Form ist. Die beiden kurzen Beine geben dem Vorderkörper den Halt, den die beiden ursprünglich entsprechend längeren, spitz zulaufenden Unterflügel dem Hinterkörper boten. Nachdem jene im Laufe der Zeit durch den häufigen Gebrauch an ihrer Länge eine kleine Einbufse erlitten hatten, mufste diesem ein anderer Stutzpunkt zu Theil werden, den er in einem rohen mit Zinn angelötheten Abgufs der Vorderfüfse erhielt. Aus dem Hinterkörper entwickelt sich zwischen den aufstrebenden Flügeln ein als Henkel zu gebrauchender in einen Hundskopf auslaufender Hals, der mit dem Rücken des Thieres eine eiförmige Oeffnung bildet. Die aus dem Hundskopf herauswachsende Palmette dient dem sonderbaren Kopfe des Vogels als Bekrönung. Der letztere spendet durch seine runde Schnauze das Wasser, welches auf dem Scheitel des Hundskopfes, (der das Deckelcharnier auch auf der Abbildung erkennen läfst) durch den Henkel in das Innere Eingang findet. Als Gufsstück weniger leicht und fein als das vorige, theilt es mit demselben die schuppenartigen Gravuren.

Das Aquamanile unter Figur 3 zeigt die Büstenform, die schon der romanischen Periode recht geläufig war und bis in die spätgothische Zeit begegnet. Es hat eine Höhe von 23 *cm*, eine Breite von 18 *cm* und seinen Ursprung wohl am Rhein gefunden in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Auf drei kurzen dünnen Ringel-Füfsen ruht die oval gestaltete Unterseite, welche folgende auf drei Reihen spruchbandartig sich vertheilende tief eingegrabene Majuskel-Inschrift trägt: ✝ ANCILLA · BIN · ICH GENANT · ZE HOVE · WER · ICH · GERNE ERKANT. Sie scheint auf die profane Bestimmung dieses Giefsgefäfses hinzuweisen. — Schulter und Brustansatz sind mit einem gut gezeichneten und kräftig eingravirten Weinranken- und Blattornament verziert, welches sich von dem gepunzten Hintergrunde um so wirkungsvoller abhebt. Ein schmales, in der Mitte durch ein Dreipafsblatt agraffenartig unterbrochenes Börtchen bildet den Uebergang zu dem dicken, ungegliederten Halse, der fast glatt zu dem runden Kopf überleitet mit seinen dicken Wangen, geschlitzten Augen, breiten Nasenflügeln und geschwungenen Lippen, die einen lächelnd grinsenden Eindruck machen, wie er manchen Figuren der altkölnischen Schule in besonderem Mafse eigenthümlich ist. Die kleine runde Oeffnung inmitten des Mundes scheint früher mit einem Ausgufsröhrchen versehen gewesen zu sein, während die enge Durchbrechung auf der Höhe der Stirn, ursprünglich vielleicht mit einem Glasflusse verziert, wohl nur einen dekorativen Zweck hatte. Die trapezförmige durch einen Deckel verschliefsbare Oeffnung auf dem Scheitel diente zum Eingusse. Während das Haar nach vorn in Bündeln über die Ohren fällt, sie vollständig verdeckend, bildet es als breites Band untereinander gesteckt, den Abschlufs des Hinterkopfes, an dessen Fufs ein starker Ring dem Finger beim Eingiefsen einen Haltpunkt bietet. Ein ganz ähnliches Aquamanile hat sich in einer Kirche von Stendal erhalten, welches die im Mittelalter für Metallgegenstände nicht gerade gewöhnliche Eigenschaft der Bemalung vor wohl allen andern Giefsgefäfsen auszeichnet.

Da die letzteren längst aufgehört haben, dem kirchlichen oder profanen Gebrauche zu dienen, so kann für sie ein unmittelbarer vorbildlicher Werth nicht in Anspruch genommen werden. Aber auch ganz abgesehen von ihren technischen Vorzügen bieten sie durch ihre vielfach lebendige Erfassung der Natur, durch ihren Reichthum der Phantasie, durch ihre nicht selten geistvolle Stilisirung, wie durch ihre häufig recht geschickte Ausstattung eine Fulle dankbarer Gesichtspunkte, deren Verwendung manchem modernen Gebrauchs- oder Dekorationsgegenstande zu grofsem Vortheile gereichen konnte.

Schnütgen.

Digitized by Google

Zwei altmexikanische Tongefäße im Trocadero.

Digitized by Google

Merkwürdige alte Tafelmalereien im Welfen-Museum zu Hannover.

Aus der ehemalig. Franziskanerklosterkirche zu Göttingen gelangte bei Grundung des Welfen-Museums ein grofsartiger gemalter Klappaltar nach Hannover, der bei einer Breite von nicht weniger als 3,78 *m* ein doppeltes Flügelpaar besitzt. Aus nicht zu erklärender Ursache wurde er vor längerer Zeit schon ganz auseinander genommen, so dafs sogar die grofse Haupttafel in drei Stücke zerlegt ist. Jetzt finden sich diese sowie die vier Flügel theils im alten Lokal des Welfen-Museums zu Herrenhausen, theils in einem Saale des Provinzial-Museums zu Hannover, wohin eine Reihe von Schätzen des Welfen-Museums wegen der durchaus unzulänglichen Herrenhausener Lokalität translocirt worden ist. Das Werk ist aufser seinem kunstlerischen und kunsthistorischen Werthe noch von besonderem Interesse, weil es inschriftlich von einem Bruder des obenerwähnten Klosters zu Göttingen, dem Frater Henricus herstammt und weil die Zeit der Entstehung (1424 genau bekannt ist.

Das Mittelbild der Haupttafel stellt die Kreuzigung in einer reichen Komposition dar: die davon rechts und links abgetrennten Theile weisen je drei kleinere Gruppenbilder übereinander auf, denen auf der Innenseite des ersten Flügelpaares je sechs weitere entsprechen. Diese achtzehn kleinen Bilder repräsentiren Szenen aus der Geschichte des göttlichen Heilandes und seiner hl. Mutter, sowie zwei Momente aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Franziskus. Wurde das erste Flügelpaar geschlossen, so zeigten sich auf den Aufsenseiten desselben sowie auf den Innenseiten des zweiten Paares die Bilder der zwölf Apostel in grofsartigen Gestalten; schlossen sich auch diese äufseren Flugel, so erblickte man auf ihnen vier Darstellungen, auf jedem Flügel je zwei übereinander, die in kunstgeschichtlicher Beziehung ganz besondere Beachtung verdienen.

Schnaase, der leider diesen Göttinger Altar nicht aus eigener Anschauung kannte, sagt in seiner Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. VI. S. 474 von diesen Bildern: „Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem goldgestirntem Grunde vier symbolische, auf den Marienkultus bezügliche Darstellungen", und in einer Anmerkung fügt er hinzu: „Kugler's Angabe, dafs *fr. he.* den Maler bezeichne, ... ist unzweifelhaft richtig, und eine nähere Beschreibung der anscheinend ungewöhnlichen symbolischen Bilder der Aufsenseite wünschenswerth". Aus der nachfolgenden auf Grund eingehender Besichtigung dieser leider sehr schadhaften Malereien verfafsten Schilderung wird sich ergeben, dafs diese Bilder nicht den Marienkultus, sondern die Verherrlichung der Menschwerdung unseres göttlichen Heilandes in seiner geheimnifsvollen Geburt sowie seiner Gegenwart im hh. Sakramente, in seinem Lehramte, seinem hl. Tode und seinem Gerichte zum Gegenstand haben.[1])

Die Reihe der Bilder beginnt unten auf dem linken Flügel mit einer symbolischen Darstellung der Menschwerdung und der im hl. Abendmahl fortdauernden Gegenwart Christi. Es findet sich diese Symbolik wiederholt im Norden Deutschlands; so z. B. auf einem Altare in Tribsees, in Rostock und Doberan: es ist die sogen. hl. Mühle.

Oben in der Mitte thront Gott Vater; zur Seite sieht man die Darstellung der Verkündigung mit der Legende: *Ave gracia plena, dominus tecum.* Unter dem Bilde Gottvaters stehen die vier Evangelisten, die uns die wunderbare Sendung des Gottessohnes und die Menschwerdung des Wortes verkündigen. Sie sind nach der im XV. Jahrhundert und früher so oft sich findenden Weise in kirchlichen Gewändern dargestellt, während sie als Kopf das Haupt des symbolischen Wesens tragen, das schon von den ältesten Zeiten her den einzelnen zugewiesen ist: Adler, Engel, Stier, Löwe! Sie haben in den Händen Spruchbänder, die zusammen in einen viereckigen Trichter hinabgehen; die auf denselben sich zeigende Schrift ist zwar zum Theil abgefallen, aber mit Hülfe der Schriftstellen, die bei den Evangelisten der hl. Mühle auf dem Tribseeser Altar sich erhalten haben, können wir sie hier angeben, da das noch Vorhandene zeigt, dafs auf beiden Darstellungen genau dieselben Stellen gewählt worden sind. Matthäus ist demgemäfs der Bibeltext beigelegt:

[1]) Beide genannten Schriftsteller haben das Altarwerk nur sehr ungenügend gekannt. So kommt es auch, dafs Beide angeben, das grofse Bild der Kreuzigung sei von 18 Passionsgruppen umgeben, während von den 18 kleineren Bildern im Mittelschrein und auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares nur vier als Leidensbilder zu bezeichnen sind.

Digitized by Google

Quod in ea natum est, de spiritu sancto est (Matth. 1, 20), Markus: *Hic est filius carissimus, hunc audite*, Mark. 9, 6), Lukas: *Videamus hoc verbum quod factum est, quod dominus ostendit nobis* (Luk. 2, 15) und Johannes: *In principio erat verbum* (Joh. 1, 1). Aus diesem Trichter windet sich dann ein Band hervor, auf dem die Worte verzeichnet sind: *Et deus erat verbum.* Darunter halten die vier Kirchenväter einen Kelch, in dem man das für uns flehende Jesuskind wahrnimmt. Ueber seinem Haupte steht: *Et verbum caro factum est.* Zu beiden Seiten des Trichters stehen je sechs Apostel, zur Rechten zuerst Petrus, zur Linken zunächst Johannes; sie halten die Kurbel, durch welche die Mühle gedreht wird, in den Händen. Unter ihnen knieen zu beiden Seiten der Kirchenväter Heilige, zur Rechten der erstern St. Franziskus mit den Wundmalen und mit der Legende: *Salvator noster dilectissimus hodie natus est: gaudeamus;* und zur Linken der dem Franziskanerorden angehörige hl. Bischof Ludwig von Toulouse „Lodewicus", mit dem Spruchband: *Natifitas (sic) tua gaudium annuntiavit universo mundo.*

Die dieser Symbolik hier zu Grunde liegende Gedankenverbindung ist etwa diese: Gott Vater sendet aus unendlicher Liebe seinen eingeborenen Sohn als unsern Heiland. Er läfst Maria die wunderbare Geburt Christi durch den Engel verkündigen, und das Evangelium ist die frohe Botschaft, dafs dieser Verkündigung zufolge der Heiland wirklich Fleisch angenommen hat, dafs er herabgekommen ist auf diese Welt und dafs im hl. Sakramente diese seine Herabkunft fortdauert. Die Apostel sind es, die als Boten und Zeugen des Herrn der ganzen Welt das Geheimnifs von Bethlehem verkündigen, und die Kirche, versinnbildet durch die grofsen Kirchenlehrer, ist es, die allezeit diesen Schatz göttlicher Offenbarung bewahrt und die Geheimnisse des Glaubens, namentlich das hh. Altarssakrament, verwaltet. Sie verkündet auch die Freude durch die Menschwerdung des Gottessohnes allen Zeiten, und ihre Heiligen, dargestellt durch zwei Hauptpatrone des Franziskanerordens, sind mit den Kirchenvätern die hauptsächlichsten Verkündiger jener Freude, die aus der Menschwerdung unseres Herrn und aus der Erlösung durch ihn allen Geschlechtern zufliefsen soll.

Das Symbol der Mühle ist in diesen alten mystischen Darstellungen wohl deshalb gewählt, weil durch sie die Gottesgabe des Getreides uns zur täglichen, nothwendigsten Nahrung umgewandelt wird; so wird auch das Gröfste und Erhabenste, was die göttliche Liebe uns spendet, das Wort, das im Anfange war, vermittelst der Menschwerdung, seiner Lehre und seiner Gegenwart im hl. Abendmahl die erhabenste Speise unserer Seele. Das Evangelium aber verkündet uns die frohe Botschaft des Heils und die Kirche überliefert uns seine Lehre und bereitet uns das Mahl der Liebe. Das auf den ersten Blick sehr ungewöhnlich erscheinende Bild der Mühle wird gleich sein Absonderliches und Ueberraschendes verlieren, wenn wir uns daran erinnern, dafs es eigentlich auf einem Worte des Herrn beruht, da er bei Joh. VI, 51 von sich sagt: „Ich bin das lebendige Brod, das vom Himmel herabgekommen ist." Dafs übrigens schon in ältester christlicher Zeit das Symbol der Mühle als das einer geheimnifsvollen Umwandlung aufgefafst worden ist, zeigt jener erhabene Satz des hl. Martyrers Ignatius in seinem Briefe an die Römer, wo er darauf hinweist, dafs der Tod durch die Zähne der Raubthiere für ihn wie eine Mühle wirken müsse, durch die er geistig umgewandelt werde, und wo er dann seine Aufnahme durch Christus mit dem weitern Bilde des Brodes bezeichnet: *Frumentum Christi sum; dentibus bestiarum molar, ut panis Christi inveniar.* — Das Bild oberhalb der hl. Mühle stellt den zwölfjährigen im Tempel lehrenden Heiland vor. Die grofse Thatsache der Menschwerdung erhält in der Lehre des göttlichen Erlösers ihren erhabensten Ausdruck.

Die Vollendung aber des ganzen Erlösungswerkes ist der Tod und die Auferstehung des Herrn. Dies ist der Gedanke des dritten Bildes, des untern auf dem rechten Flügel. Weil aber hier diese Geheimnisse im engsten Zusammenhang mit demjenigen der Menschwerdung vorgeführt werden sollen, wird in einer Weise, die in Deutschland wenigstens unseres Wissens sonst sich nicht mehr findet, die Gottesmutter gewissermafsen als Verkündigerin des wirklichen Todes und der wahren Auferstehung ihres göttlichen Sohnes dargestellt, sowie auch die Kirchenväter oft von ihr als dem Hauptzeugen für die wirkliche Menschwerdung Christi sprechen. Maria sitzt als Schmerzensmutter in der Mitte, und trägt auf ihrem Schoofse eine Art von Sarkophag, in dem der Leib ihres geliebten Kindes, in Leinen eingewickelt, sichtbar ist. Mit der

Rechten hält sie dann das Kruzifix empor, um es allen Beschauern zu zeigen, und mit der Linken fafst sie den Fufs des auferstehenden Heilandes. Oberhalb Maria's schwebt zu ihrer Rechten, also über dem von ihr gehaltenen Kruzifix, ein Engel mit der Legende: *Crucifixum in carne laudate;* über ihr selbst sieht man zwei Engel mit dem Spruchband: *Et sepultum propter nos glorificate,* während zu ihrer Linken, über der Figur des Auferstandenen, ein Engel die Legende darbietet: *Resurgentemque . . . te (ex morte?) adorate alleluja.*

Unten knieen dann, zur Rechten Mariä, ein Papst und ein Kardinal mit der gemeinsamen Legende: *Per crucem et passionem tuam libera nos due,* während auf der entgegengesetzten Seite ein Kaiser und eine andere gekrönte Person knieen mit der Legende: *Per resurrectionem et sepulturam tuam t.... (tuere?) nos due.* So fordert Maria in Vereinigung mit den Engeln des Himmels und mit der Kirche Gottes auf Erden, repräsentirt durch die Obersten des geistlichen und des Laienstandes, auf zum Preise des für Alle gestorbenen und auferstandenen Heilandes, durch dessen Tod und Auferstehung auch ihr alles Heil zugeflossen ist. Es erinnert dies an das auf der Innenseite des ersten Flügelpaares befindliche Bild des Todes Maria, wo ein Apostel der sterbenden Gottesmutter die Leidensgeschichte ihres göttlichen Sohnes vorliest.

Kugler sagt a. a. O. über dieses unseres Erachtens überaus tiefsinnige Bild: „Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grund vier sinnbildliche Darstellungen in Bezug auf Maria und die Passion, sämmtlich von etwas roher Arbeit. Eine von diesen Szenen zeigt, wie bisweilen in der Kunst eine ganz subjektiv-willkürliche Symbolik mit der ebenfalls subjektiven Andacht der Mystiker jener Zeit Hand in Hand ging: „man sieht die Maria sitzend, von Engeln umgeben, in der einen Hand einen gekreuzigten, in der andern Hand einen triumphirenden, auf dem Schoofse einen im Grab liegenden Christus". Hatte der sonst so sorgsame Forscher blofs die Spruchbänder dieses Bildes beachtet, so würde er ein ganz anderes Urtheil gefällt haben. Uebrigens sagt er selbst S. 288, dafs er nach leider ungenügenden Notizen und Erinnerungen auf dieses Altarwerk aufmerksam mache. Kugler kann überhaupt es nur ganz flüchtig betrachtet haben, sonst würde er ja nicht von den das Hauptbild umgebenden „achtzehn" Passionsbildern haben sprechen können, da, wie schon erwähnt, deren sich nur vier vorfinden. Schnaase hat wenigstens wie aus seiner Eingangs mitgetheilten Bemerkung hervorgeht, den Sinn dieses Bildes ganz anders beurtheilt und die tiefe Bedeutung desselben geahnt.

Auf dem vierten Bilde endlich wird in ebenso eigenthümlicher Weise Christus als Herr der Welt und Richter dargestellt. Dem Künstler haben in der allgemeinen Anordnung wohl die in alter Zeit so oft sich findenden Bilder des Weltrichters vorgeschwebt: Christus in den Wolken auf dem Regenbogen thronend, rechts und links Maria und Johannes d. T. für uns flehend. Auf unserm Bilde thront oben von Engeln umgeben Christus in den Wolken, aus denen zahlreiche Pfeile herabfliegen. Unten kniet zur Rechten des göttlichen Heilandes seine hl. Mutter, die in ihrem mit beiden Händen in die Höhe gehaltenen Gewande viele dieser Pfeile auffängt. Hinter ihr knieen zwei hl. Jungfrauen. Gegenüber kniet flehend der hl. Franziskus, hinter ihm die hl. Klara mit der Legende: *Salva illos ihesu criste p (pro) quibus virgo ma... (mater) te orat.* Zwischen Maria und Franziskus aber liegen sechszehn Figuren zu Boden, theils ganz, theils nur von der Hufte abwärts bekleidet, theils im Grabgewande, alle von jenen Pfeilen getroffen. Die einen sind todt, die andern heben noch die Hände betend empor.

Diese unseres Wissens auch in Deutschland sonst nirgends sich findende Darstellung scheint darauf hinzudeuten, dafs der ganze Altar in Veranlassung eines allgemeinen Sterbens durch irgend eine schwere ansteckende Krankheit gestiftet worden ist. Die Gottesmutter, die sonst auf dem Bilde des Weltgerichtes zur Bekräftigung ihrer Fürbitte auf ihre Brust hindeutet, mit der sie einstens den Herrn der Welt genährt hat, fängt hier in ihrem Schoofse einen Theil der Pfeile auf, die das göttliche Strafgericht auf die sündige Welt hinabsendet, während die Heiligen des Ordens, für dessen Kirche der Altar bestimmt war, zu dem Herrn um Barmherzigkeit flehen für diejenigen, für welche die jungfräuliche Mutter bittet.

Ein interessantes Seitenstück dieses Bildes ist uns in einem Gemälde bekannt, das der sel. Kaplan Wolff, der Verfasser der schönen Arbeit über die Calcarer Stiftskirche, aus der Ramboux'schen Sammlung seinerzeit erwarb und

Digitized by Google

welches, nachdem es uns aus der Hinterlassenschaft des Genannten zugefallen war, der Wallfahrtskirche zu Kevelaer verehrt wurde. Dasselbe ist gegen Anfang des XV. Jahrhunderts von Niccolo da Foligno als Votivbild für die Hauptkirche von Assisi gemalt worden, zur Zeit, als diese Stadt, der Geburtsort des hl. Franziskus, von der Pest bedroht wurde.

Oben thront der göttliche Heiland, in der Linken die Siegesfahne haltend, die Rechte wie drohend erhoben, auf den Wolken; eine Aureole von neun Cherubim umgibt ihn. Zu beiden Seiten aber knieen je zwei Engel; die beiden aufsern falten betend die Hände; die dem göttlichen Heiland zunächst befindlichen tragen mit ihren über der Brust gekreuzten Armen je drei lange Pfeile, deren Spitzen auf den Wolken ruhen. Unterhalb der beiden Engel zur Rechten des Herrn kniet die Madonna; ein weifser Mantel umhüllt die ganze Gestalt und auch das mit der Krone geschmuckte Haupt, in feinen Falten das überaus edle Gesicht umrahmend. Sie erhebt flehentlich die Linke zu ihrem göttlichen Sohne, während sie mit der Rechten auf die unter ihr knieende Heiligengruppe, zunächst auf den hl. Franziskus, hinweist. Diese unter Maria befindliche Gruppe theilt sich in eine zur Rechten des Heilandes: St. Franziskus, St. Klara und St. Sebastianus, und eine zur Linken: St. Ludwig von Toulouse, ein zweiter hl. Bischof und St. Rochus. (Die Heiligen Sebastianus und Rochus wurden stets bei ansteckenden Krankheiten besonders verehrt.) Diese Heiligengestalten, unter denen St. Franziskus durch das überaus Innige und Flehende in Gestalt wie Gesichtsausdruck sich auszeichnet, knieen auf einem Bergrücken, vor dem man die Stadt Assisi sieht. Ein deutscher Künstler, der öfters in Assisi gewesen, bemerkt uns darüber: „Wer je von St. Maria degli Angeli nach dem Geburtsort des hl. Franziskus emporstieg, wird dieses getreue Stadtbild gleich wiedererkennen.

Der ganzen Idee nach hat diese „Pestfahne" von Assisi so viel Verwandtschaft mit dem Bilde unseres Fraters Henricus, dafs man mit grofser Wahrscheinlichkeit sagen darf, er habe dasselbe dort gesehen und seiner Komposition, die er jedoch ganz originell in deutscher Kunstweise umgestaltet, zu Grunde gelegt. Bei dem aufserordentlich regen Verkehr, der damals zwischen den deutschen Franziskanerklöstern und Assisi bestand, wo das Haupt- und Mutterkloster des ganzen Ordens, ist dies auch leicht erklärlich.

Die breite Platte der Leiste, welche die bezeichneten vier Bilder auf der Aufsenseite des Göttinger Altarwerkes in zwei obere und zwei untere theilt, zeigt die erwähnte interessante Inschrift, welche meldet, unter welchem Klostervorsteher und zu welcher Zeit dieser Altar verfertigt wurde. Sie lautet einerseits: *Ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro t. tempore gardiano conventus istius orate pro eo.* und auf dem andern Flügel: *Anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto sabato ante dîncam quartam post pascha.*

Schnaase hält a. a. O. dafür, dafs die grofsen Apostelbilder des Göttinger Altarwerkes vorzüglicher seien als die achtzehn die grofse Kreuzigungsgruppe umgebenden Bilder. Wir vermögen diesem Urtheil nicht beizustimmen, halten vielmehr die letzteren für bedeutender. Sie sind in der Komposition fein und edel gedacht, in der Zeichnung und Ausführung fest und bestimmt und in dem Kolorit warm und klar. Der Meister dieser Tafeln oder wohl besser gesagt die Schule, welcher er angehört, steht der Hauptsache nach unter dem Einflusse Meister Wilhelms von Köln; dennoch finden sich hier so viele Besonderheiten und Eigenthümlichkeiten, dafs man eine selbstständige und originelle Umgestaltung der damaligen Kölnischen Malweise vor sich hat. Uebrigens möchten wir nicht das ganze Werk einer und derselben Hand zuschreiben.

Leider befinden sich die hier näher besprochenen vier Bilder, die so besondern kunstgeschichtlichen Werth haben, in wahrhaft deplorablem Zustande. Viele Jahre waren diese Seiten der Wand, an der man die Flügel befestigt hatte zugewendet, und die Feuchtigkeit hat nach und nach die Bindekraft der Farben gelöst. An zahllosen Stellen sind letztere abgesprungen oder doch abgeblättert, so dafs, da auch langjähriger Staub diese Bilder bedeckt, zu unserm grofsen Bedauern eine Photographirung derselben unthunlich war. Auf das Dringendste ist zu wünschen, dafs sobald als möglich eine kundige und vorsichtige Hand sich dieses grofsen Schatzes annehme und denselben durch Befestigung der losen Stellen und Reinigung des Ganzen der späteren Zeit erhalte.

Frankfurt. Münzenberger.

Digitized by Google

Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg.

Mit 5 Abbildungen.

Wer von Siegburg aus auf der Deutz-Giefsener Eisenbahn thalaufwärts fährt, sieht schon bald auf der rechten Seite der Bahnlinie einen Thurm auftauchen, der durch seine Mächtigkeit den Blick auf sich lenkt. Es ist der Thurm der Pfarrkirche von Geistingen, eine Kirche, die bis jetzt nicht einmal dem Namen nach verzeichnet ist in den Büchern der Kunstgeschichte. Die hellleuchtenden Merkmale eines schon weit vorangeschrittenen Abbruches, welche sich an dem Bauwerke zeigten, gaben mir, als ich im Jahre 1885 jene Strecke fuhr, Veranlassung, in dem freundlich gelegenen Hennef die Fahrt zu unterbrechen und die in ihrem alten Bestande bedrohte Kirche zu besuchen. Der Zufall erwies sich insofern günstig, als der Abbruch noch nicht einen solchen Umfang angenommen hatte, dafs die Aufnahme dadurch unmöglich geworden war; was ihm bereits verfallen war, liefs sich zudem, namentlich durch die Angaben der dabei thätig gewesenen Personen leicht und sicher ergänzen. Zum Abbruche bestimmt war die ganze Chorparthie; er war bedingt durch die Absicht, die Kirche durch Anlage eines Querschiffes zu vergrößern.

Das Ergebnifs der unter dem Fallen der Mauern vorgenommenen Messungen liegt in Fig. 1—5 in Grundrifs, Schnitten und Ansichten vor. Dieselben zeigen die Kirche als eine dreischiffige Anlage ohne Querschiff, mit einem Hauptthurm im Westen, einem weit herausgezogenen, in halbrunder Apside schliefsenden und von zwei Nebenthurmen flankirten Chor im Osten.

Ueber die Erbauung der Kirche sind uns urkundliche Nachrichten nicht überkommen; wir wissen nur, dafs schon um 1064 in Geistingen eine Kirche bestand, und zwar geht dies hervor aus der Stiftungsurkunde von Siegburg, worin unter den vom Erzbischof Anno II. dem neugegründeten Kloster überwiesenen Gütern auch Geistingen aufgeführt ist *(ecclesiae, quae est in Geistingen, medietatem)*[1]. In dem gegenwärtigen Bestande der Kirche sind aber Reste jener Zeit nicht nachzuweisen; dieselbe gehört vielmehr ihrer ganzen Gestalt und Formgebung nach etwa der Mitte des XII. Jahrhunderts, also jener Zeitperiode an, in welcher die bis dahin wohl noch vielfach bestehenden Holzkirchen dem Steinbau wichen.

Die Kirche stellt bezw. stellte sich vor dem erwähnten Umbau dar als eine vollkommen planeinheitliche Anlage, als ein Bau, der wohl im Laufe der Jahrhunderte einige Aenderungen erlitten hatte, von denen aber der ursprüngliche Zustand nur unwesentlich beeinflufst worden war. Nur dieser soll hier berücksichtigt und der stattgehabten Umänderungen blofs nebenbei gedacht werden.

Auf der Westseite des Thurmes, der sich auf einem Grundquadrate von ca. 9 *m* Seite aufbaut, liegt das reich ausgebildete Portal, welches den Haupteingang zur Kirche bildet. Die mit einem Kreuzgewölbe überdeckte Thurmhalle, in der wir uns beim Eintritte befinden, öffnet sich mit einem 3,70 *m* breiten Bogen zum Mittelschiff, dessen Pfeiler auf ihrer den Seitenschiffen zugewendeten Seite mit den Aufsenseiten des Thurmes fluchten. Mit einer flachen Balkendecke versehen bildet es den einzigen ungewölbten Theil der Kirche; es hat eine Länge von 14,5 *m*, eine Breite von 7,5 *m* und eine Höhe von 9,25 *m*; die Breite steht somit zur Höhe im Verhältnifs von etwa 5 : 6. Entsprechend den 4 Arkadenpfeilern, welche die Hochwände des Mittelschiffs tragen, werden die Nebenschiffe durch Gurtbogen, welche beiderseits auf Pfeiler- bezw. Wandvorlagen aufsetzen, in je 5 mit Kreuzgewölben überspannte Joche getheilt. Die Ostjoche sind mit Nebenaltären ausgestattet, über welchen in den Stirnmauern wenig tiefe Nischen ausgespart sind. In den Nischen der Westjoche befinden sich beiderseits Treppenanlagen, welche zu der ebenfalls gewölbten und in einer weiten Bogenöffnung sich nach dem Mittelschiff hin öffnenden Thurmempore führten. Nur die der Nordseite ist noch vorhanden, die der Südseite hat einer Thüranlage weichen müssen.[2]

[1] Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins". I. Bd. 1840. Urk. 202 S. 129.

[2] Die Flügel der an dieser Stelle gegenwärtig befindlichen Thür tragen noch alte romanische Beschläge, die indefs ohne Ordnung aufgenagelt sind. Auch eine Hinterthür des Küsterhauses zeigt solche Beschläge. Es sind Rund- und Langbänder in der bekannten Abwechselung; während die Enden in Ranken auslaufen, sind die Flächen durch aufgestanzte runde und kleeblattförmige Muster belebt, die in Verbindung mit den

Fig. 1. Grundriss.
Die Pfarrkirche zu Andernach am Rhein.

Der Aufgang zu den oberen Thurmgeschossen wird durch eine in der Südwand des Thurmes eingelassene Treppe vermittelt. Die Seitenschiffe besitzen trotz des gedrückten Höhenverhältnisses des Mittelschiffes nur dessen halbe Höhe; die Hochwand gewahrte deshalb noch ausreichenden Raum zur Anbringung von grofsen Fenstern, welche noch alle erhalten sind. Die in den Abbildungen wiedergegebene Fensteranlage der Seitenschiffe hat dagegen 3 spateren Fenstern von grofseren Abmessungen weichen mussen; dieselbe war aber noch genügend deutlich zu erkennen, ebenso wie die jetzt ebenfalls vermauerte Thüröffnung der Südseite.

Das Chor erschlofs sich nach dem Mittelschiffe hin, über welches es um drei Stufen erhoht war, in einer Bogenöffnung von 4,20 *m* Breite und 5,70 *m* Höhe. Auffällig ist, dafs dieser Bogen sich nach der Chorseite anstatt nach der Mittelschiffseite hin abstuft, wodurch der Einblick in den Chorraum ein wesentlich unfreierer geworden ist. Der letztere war auch nicht in der zumeist üblichen Weise mit einem Kreuzgewölbe, sondern mit einem Tonnengewölbe überspannt, welches ostwärts in der Halbkuppel der Apside seinen Abschlufs fand. Das Chor stand noch in seinen Haupttheilen aufrecht, als die Aufnahme vorgenommen wurde; von den beiden in die Ecken eingelegten Flankirthurmen waren aber nur noch Stümpfe übrig; dieselben wichen insofern von einander ab, als der Nordthurm sich auf einer kreisförmigen, der Südthurm aber auf einer quadratischen Grundfläche erhob, welche erst in ca. 5 *m* Höhe in die Kreisform übersetzte. Aber beide waren schon in verkürztem Zustande auf unser Jahrhundert gekommen; sie ragten nur noch empor bis zur Höhe der Mauern des Mittelschiffs, von dessen Dach sie mituberdeckt waren. Die auf den Abbildungen wiedergegebene Form ihrer Helme und oberen Geschosse beruht somit lediglich auf Rekonstruktion, für deren Uebereinstimmung mit dem ursprünglichen Bestande nicht weiter eingetreten werden kann, weil es an jeder alteren Abbildung der Kirche fehlt. Die Gestaltung des Aeufseren geht mit ausreichender Klarheit aus den beigegebenen Abbildungen hervor; es möchte nur noch aufmerksam zu machen sein auf die schonen Verhältnisse des Westthurmes an sich wie auch in seiner Beziehung zum ganzen Bauwerke. Der Hauptzweck der Thürme liegt in ihrer Bestimmung als Träger der Glocken; namentlich der Freude an einem schönen, kräftigen Geläute verdanken wir die uns noch so vielfach erhaltenen romanischen Thürme, und in diesem Umstande liegt auch der Grund, warum die romanischen Dorfthürme oft den Abmessungen der städtischen Thürme nicht nachstehen. Solche Dorfkirchen gewinnen hierdurch ein ganz eigenartiges Gepräge, indem der massige Thurm in viel hoherem Mafse dominirt, als dies bei den gröfseren Stadtkirchen der Fall sein kann; bei manchen modernen Dorfkirchen aber, die sich als verkleinerte Kathedralen zeigen, werden die schlanken Thürme ihrem Hauptzweck oft nur in der denkbar schlechtesten Weise gerecht. Der im Mauerwerk ca. 27 *m* und bis zum Knauf des — modernen — Helmes 44 *m* hohe Thurm von Geistingen gehört zur ersteren Klasse; noch jetzt beherrscht er vollständig die durch den Querschiffbau betrachtlich vergrofserte und veränderte Kirche.

Auch die Detailausbildung erfordert nur wenig Worte. Die Konsolen der Thurmgewölbe bestehen ebenso wie die Kämpfer und Sockel der nach dem Mittelschiff hin gerichteten Thurmöffnungen nur aus Platte und Schmiege. Die Mittelschiffpfeiler stehen auf einem 40 *cm* hohen Sockel, dessen Profil aus einem Plättchen und einer Hohlkehle gebildet wird, auf welchem ein Viertelrundstab ansetzt, der wiederum von einem Plättchen überdeckt wird. Das Kämpfergesims der Pfeiler und ebenso des Chorbogens besteht aus einer kräftig ausladenden Deckplatte mit schmalem Unterplättchen, darunter in umgekehrter Folge wie beim Fufsgesims, Hohlkehle und Viertelrundstab. Die Details des Aeufseren, dessen Schmuck sich vorwiegend auf die Lisenen und Rundbogenfriese an Chor und Thurm beschränkt, bewegen sich ebenfalls in einfachem Rahmen. Die Kapitelle in den Arkadenfenstern des Thurmes sind in der üblichen Würfelform gebildet, ebenso die Säulchen in den Laibungen des Westfensters der Thurmempore. Die Seitenpfosten der Thür in dem südlichen Flankirthurm (Fig. 5) zeigen als Kapitelle Menschenköpfe von grofser Rohheit in der Ausführung.[5] Eine etwas

grofseren und kleineren diamantformigen Nagelkopfen eine sehr gefällige Wirkung hervorbringen. Es wäre wünschenswerth gewesen, wenn diese Beschläge wieder zusammengestellt worden wären und bei dem Erweiterungsbau eine sachgemafse Verwendung gefunden hätten.

[5] Dieselben sind gegenwärtig eingemauert in den Wangen der südlich zum Kirchplatz fuhrenden Treppe.

Digitized by Google

reichere Ausbildung hat nur das Hauptportal erhalten. Die Kapitelle desselben zeigen in schlichter Ausführung eine Verzierung von sehr flach gehaltenen, herzförmig gebildeten Palmetten neben einer anderen von spiralförmig gestalteten Blättern.

Vorausgesetzt, dafs zu der vorgenommenen Vergrößerung der Kirche zwingende Gründe vorlagen, so mufs zugegeben werden, dafs die Aufgabe keine praktische Lösung zuliefs, welche eine Rettung der Chorparthie ermöglicht hätte. Die vorhandenen gesetzlichen Handhaben sind bekanntlich nicht ausreichend, um den Bestand unserer Baudenkmale zu sichern und schmilzt derselbe deshalb von Jahr zu Jahr zusammen. Man mag das noch so sehr bedauern, Fälle wie der vorliegende werden indefs wohl meist mit dem gleichen Ergebnisse enden. Als eine unerlafsliche Forderung erscheint es aber, dafs die Behörden, weltliche wie geistliche, zu keinem Abbruche ihre Zustimmung geben, wenn nicht wenigstens der alte Bestand in zeichnerischen und photographischen Aufnahmen vollständig fixirt ist. Es sind Urkunden in Stein, welche uns in den Bauwerken unserer Vorfahren überkommen sind: sie sind sicherlich nicht minder wichtig als die auf Papier und Pergament, welche in unseren Archiven als kostbarer Schatz sich der treuesten Obhut erfreuen.[4])

Die Erweiterung der Kirche, welche in den Handen des am Rheine als Architekt vielfach thätigen Franziskanerbruders Paschalis gelegen hat, mufs vom handwerksmäfsigen Standpunkt aus als eine tüchtige Leistung gerühmt werden. Eine feinere Durchbildung, welche auf ein enges Anschmiegen an die Formen des bestehenden Baues hätte gerichtet sein müssen, ist nicht erzielt und anscheinend auch nicht erstrebt worden. Denn der Umstand, dafs der mittelalterliche Meister in dem, was der alte Bau an Harten in der Detailbildung vielleicht aufweist, noch übertroffen worden ist, ist gewifs nicht einer bewufsten Absicht zuzuschreiben.

Münster. W. Effmann.

[4]) Es ist nur ein kleiner Bezirk, der in den bis jetzt erschienenen Bänden des Dumont'schen Werkes (Geschichte der Pfarreien der Erzdiöcese Köln) abgeschlossen vorliegt, aber geradezu erschrecklich ist die Zahl der Kirchen, welche, oft vom höchsten Alter und besonders in den letzten Jahrzehnten) modernen Schöpfungen haben Platz machen müssen und spurlos verschwunden sind. In vielen Fällen würde sich neben dem Neubau die Erhaltung der alten Kirche recht wohl haben ermöglichen lassen. Abgesehen davon, dafs manchen Gemeinden dadurch der letzte Rest, welcher Kunde gibt von ihrer alten Geschichte, geblieben wäre, findet sich für solche kirchliche Nebenbauten auch sehr oft eine praktische Verwendung, welche ihre stattgehabte unnöthige Beseitigung später nicht selten schmerzlich empfinden läfst.

Der älteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche.

Der älteste Schnitt auf Holz oder Metall, Formschnitt gemeinhin genannt, zeigt bei seinem frühesten Auftreten eine so enge Verbindung mit der Kirche, dafs die Versuchung naheliegt, in der Kirche die Mutter desselben zu erkennen.

„Sichere Beweise lassen sich," sagt Lippmann-Bucher „Die Formschneidekunst", I. S. 364,[1] Geschichte der techn. Künste, Stuttgart 1875) „dafür nicht bringen, dafs der Formschnitt zuerst in den Klöstern geübt worden sei, denn die auf Blattern der frühesten Zeit nicht seltenen Wappen, welche auf Klöster deuten, sagen mit Bestimmtheit doch nur aus, dafs der betreffende Schnitt für das betreffende Kloster, nicht dafs er in demselben angefertigt worden ist. Doch werden wir uns dieser letzteren Ansicht (Aufkommen in den Klöstern) zuneigen müssen, sobald wir uns erinnern, dafs während des ganzen Mittelalters Geistliche Schreiber und Buchmaler waren, und nicht blofs für den Bedarf des eigenen Hauses arbeiteten. . . . . Die erste Erwähnung eines Formschneiders geistlichen Standes meint man in dem Nekrolog der Nördlinger Franziskaner zu finden, wo zu Anfang des XV. Jahrhunderts der Tod eines Laienbruders *Luger* mit dem Beisatz *optimus incisor lignorum* notirt ist: da die dortigen Franziskaner das Bildschnitzen mit *sculpere* bezeichneten, kann man unter dem *incisor lignorum* wohl einen Formschneider verstehen (Heller). Nach Süddeutschland aber weisen alle Spuren der frühesten Ausführung des Formschnittes."

[1]) Eine weit verbreitete, aber irrige Ansicht will die Spielkartenfabrikation dem Formschnitt vorangehen und diesen durch jene aufgebracht haben. Die bis jetzt bekannte früheste Erwähnung der Spielkarten fällt ins Jahr 1392. Lippmann-Bucher S. 361.)

Digitized by Google

„Zeit und Ort der ersten Versuche im Holzschnittdruck sind unbekannt, doch durfte die Wiege desselben in den süddeutschen, vornehmlich bayer. Klöstern zu suchen sein", sagt Otte „Kunstarchäologie", II. S. 773 (5. Aufl. 1884.)[2]

Es ist ganz in der Natur der Sache begründet, wenn die Kloster als Statten der Erfindung des Holzschnittes sich erweisen, denn einestheils mochte die in der Klosterzelle gepflegte Gesammtkunst leicht zu diesem Zweige der Kunst führen, anderntheils verlangte das Bedurfnifs des frommen Volkes nach einem in grofser Menge vertheilbaren Bilde der Erinnerung an das Kloster, welches dankbar und gerne solche Erinnerungsbilder verabfolgte. Hier sei erinnert, was Heller in seiner noch immer brauchbaren „Gesch. der Holzschneidekunst" S. 163 (Bamberg 1823) sagt: „In den Klostern und bei kirchlichen Feierlichkeiten wurden Holzschnitte unter dem Volke ausgetheilt, und die Biographen des Quintin Messis erzählen, dafs ein solcher Holzschnitt die Veranlassung war, ihn zu der Malerei zu bewegen und sein früheres Geschäft liegen zu lassen. Van Manden erzählt nämlich, dafs, als Messis in seinem zwanzigsten Jahre sehr krank lag, man ihm einen Holzschnitt eines Heiligen brachte, welchen Geistliche bei einer Prozession ausgetheilt hätten; diesen zeichnete er nach und so wurde bei ihm die Lust zur Malerei erweckt."

Von Belang für unsere Untersuchung ist auch der Umstand, dafs die ältesten Holzschnitte, sowohl die datirten als die ihnen vorausgehenden undatirten, auf religiose Gegenstände Bezug nehmen: Christus, heilige Personen, heilige Sachen. Sie nehmen in solchem Mafse Bezug auf religiöse Gegenstände, dafs die nicht religiösen dagegen fast verschwinden.

Allgemein nahm seither die Geschichte des Formschnittes den St. Christoph aus Baxheim, jetzt in der Spencer'schen Sammlung zu Althorpe in England, mit der Unterschrift

Christofori faciem die quacunque tueris
Ista nempe die morte mala non morieris
Millesimo CCCC° XX° tercio

und der Jahrzahl 1423 als den ältesten Schnitt mit Datum an.

W. Schmidt in München dagegen geht von dem im Germanischen Museum befindlichen Schnitte mit Darstellung der Reichskleinodien aus, die anläfslich der Ueberführung dieser Kleinodien nach Nürnberg 1424 abgebildet wurden; ein Nürnberger Spekulant mag sich der Sache angenommen haben.[3] Doch auch Schmidt setzt vor dieses Reichskleinodienbild eine Reihe älterer Schnitte: St. Sebastian mit der Kurfürstenmütze — St. Dorothea, welches vom Christkind Rosen empfangt — St. Dorothea Rosen tragend Tod Maria — Krönung Maria.[4] Die übrigen Formschnitte bei Schmidt 33 im Ganzen stellen ausnahmslos Religiöses dar.

Nicht ohne Bedeutung für die Losung der Frage nach dem Orte der Formschnitterfindung ist ferner die Thatsache, dafs die ältesten Schnitte aus Klöstern, genauer gesagt, aus Handschriften stammen, welche vor der Säkularisation Konventen gehörten. Das erwähnte St. Christophorusbild fand Heinecken im Karthauserkloster Buxheim bei Memmingen und zwar eingeklebt in die mit 1417 datirte Handschrift „*Laus Virginis*".

St. Sebastian mit der Kurfürstenmütze und sein Gegenstück, St. Dorothea mit Christkind, befinden sich in einem 1410 geschriebenen Kodex der Hof- und Staatsbibliothek in München, welchen ehedem das St. Zenokloster zu Reichenhall besafs.

Andere alte Holzschnitte birgt ein Kodex des ehemaligen Franziskanerklosters zu München und des Benediktinerkonvents zu Metten, beide nunmehr in der Hof- und Staatsbibliothek der bayerischen Hauptstadt.

Nicht dem blofsen Zufalle schreiben wir es zu, wenn in den Klöstern alte Stocke von Holzschnitten vorkommen.

Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg verwahrt etwa 38 Holzstocke mit Darstellungen aus dem Leben Jesu oder der Heiligen. Manchmal sind beide Seiten, Vorder- und Rückseite des Stockes, benutzt. Erst wenn die Stocke stark abgenutzt waren, stellte man neue her, woraus der Unterschied in der Schärfe und Schonheit der Abdrucke herrührt. Die Stocke stammen aus dem Kloster der hl. Klara zu Söflingen bei Ulm. Dafs man an letzterem Orte

[2] W. Schmidt „Interessante Formschnitte des XV. Jahrh. aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München", 1886, S. 9: „Was nun den Ort der Herkunft der besprochenen Blätter anbelangt, so suchen wir denselben in Oberdeutschland, in erster Reihe in Bayern, Salzburg, in zweiter in Schwaben."

[3] „Interessante Formschnitte des XV. Jahrh. aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München", 1886. Mit 3 Tafeln in Phototypie. (S. 8.)

[4] Die „Collectio Weigeliana" (1872) in ihrem Kataloge, Essenwein „Holzschnitte im Germ. Museum", Lippmann-Bucher chronologisiren abweichend.

Digitized by Google

überhaupt druckte, erhellt aus dem Mandate des Ulmer Raths, ohne seine Erlaubnifs dürfe in Ulm oder Soflingen nichts mehr gedruckt werden.

Ein am 7. März 1465 aufgenommenes Inventar des Nachlasses der Abtissin Jacoba im Kloster Bethanien bei Mecheln zählt auf: *unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines . . . . novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis.* Es existirt sogar ein Blatt, die hl. Martha darstellend, mit der Unterschrift: *ex Bethania prope Mechliniam traditur pressa.*[5]

Das ist eine für unseren Zweck höchst werthvolle Notiz. Das Kloster fertigte Bildchen an und gab sie ab; unter denselben stand ein Gelese, eine Legende, ein kleiner Text scriptura, sicher xylographisch hergestellt; zur Anfertigung diente ein Instrument (Reiber oder Presse) und Printen, Formen von Holz oder Stein.[6]

Noch in ziemlich vorgerückter Zeit und in fernen Landen finden wir Interesse für Herstellung von Bildern in den Klöstern. Das spanische Kloster Montserrat nahm im Jahre 1518 Drucker an, welche für das Kloster verschiedene liturgische Bücher zu drucken bekamen; die gedungenen Drucker druckten Mefsbücher, Breviere, Diurnalien, Indulgenzbullen für den Benediktinerorden und einige Tausende von Bildern für die fromme Bruderschaft U. L. Frau von Montserrat.[7]

Im Vorstehenden dürfte das Ziel erreicht sein, der Nachweis nämlich, dafs der Formschnitt mit gröfster Wahrscheinlichkeit, wenn nicht mit Gewifsheit, in den Klöstern sein Entstehen gefunden. Alle Umstände drängen zu dieser Annahme.

Im weiteren Verfolge desselben Zieles könnte nun ein neuer Theil dieser Abhandlung alle jene xylographischen Bücher, Blockbücher, vereinigen, welche der Druckkunst voraneilten: Armenbibel, in ihren verschiedenen Ausgaben, Entchrist, Spiegel der Behältnifs, Dekalog, Symbolum u. s. w.[8] In ihnen war ja das Bild die Hauptsache (Bilderbücher), und nur ein ganz kurzer Text zur Erklärung und Nutzanwendung begleitete das Bild. Diese Zusammenstellung würde darthun, wie die Diener der Kirche, im Bewufstsein ihrer Pflicht als Lehrer des Volkes, den Holzschnitt zur Belehrung und Erbauung des Volkes benutzten in der selben Weise, wie später die Gutenberg'sche Kunst.

Im Anschlusse hieran mufste auch Rücksicht genommen werden auf den Nachweis weitester Verbreitung religiöser Einzelbilder für die Hand des Volkes.

In den Burgerlisten der deutschen Städte und in den Nekrologen der Pfarr- und Klosterkirchen kommen die Helgendrucker, d. i. Drucker von Heiligenbildern, vor. Was Ernst in der „Gesch. des Züricher Schulwesens" S. 16 bemerkt, wird sich anderwärts auch finden: „Die Buchdruckerkunst schlug zwar erst im Anfange des XVI. Jahrh. in Zürich ihre Wohnstätte auf, es gab jedoch schon vorher Kartenmaler, Helgendrucker, Briefdrucker und Formschneider."[9]

Ein Bilderbogen heifst in der Provinz Friesland heute noch „Heiling", da die altesten Bilderbogen nur Darstellungen von Heiligen enthalten haben. Und in Oberbayern und Tirol wird der Bilderhändler noch immer „Herrgottshändler" genannt.[10]

Die Zahl der Künstler war so gewachsen, dass sie in Deutschland und den Niederlanden in Innungen zusammentraten, worin sie nach ihren verschiedenen Arbeiten in Formschneider, Briefmaler, Kartenmaler u. s. w. sich abtheilten, aber alle die Kunst übten, Bilder und Schrifttexte einzugraben und abzudrucken. So kam es, dafs das Volk seine Heiligenbilder in Händen hatte wie heutzutage.[11]

Klein-Winternheim. Dr. F. Falk.

[5]) Lippmann über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddrucks in: „Repertorium für Kunstwissenschaft", I. S. 221.

[6]) Lithographie war das sicher nicht; es kann eine geeignete Steinart gewesen sein.

[7]) von der Linde „Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst", S. 721.

[8]) T. O. Weizel „Verzeichnifs der xylograph. Bücher des XV. Jahrh." Leipzig 1856.

[9]) Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1879.

[10]) von der Linde „Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst", 1886, S. 678, 679. — Ueber den Kartenmaler Johann von Strafsburg, genannt Heiligenmaler, vgl. Schmidt „Aelteste Bibliothek zu Strafsburg", S. 42 bis 78. — Die sogen. „Bildbriefe" bestanden bis zu Anfang des XVI. Jahrh. fast ausschliefslich aus Spielkarten und in Andachts- und Heiligenbildern. Falkenstein „Geschichte der Buchdruckerkunst", 1840, S. 14.

[11]) Auf dem Rande eines Missale Basil. sine loco et anno fand ich ein Bildchen, das Antlitz Christi kolorirt, 82 × 85 *mm* grofs; in einer Papierhandschrift des Klosters Beuron sah ich in den Deckel eingeklebt einen St. Johannes Ev. kolorirt, 80 × 85 *mm* grofs. Wie viele Bildchen sind untergegangen!

Digitized by Google

Nachrichten.

Die diesjährige Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Bochum hat zwar keine feierliche Rede über christliche Kunst gebracht wie die vorigjährige zu Freiburg, wohl aber in der „Sektion für christliche Kunst" unter dem Vorsitze des Freiherrn Clemens von Heereman zu aufsergewöhnlich eingehenden und interessanten Verhandlungen Gelegenheit geboten. In der ersten schon sehr stark auch von ausübenden Künstlern besuchten Sitzung bildete die „Zeitschrift für christliche Kunst" den einzigen Gegenstand der Unterhaltung. Die Freude über ihr Bestehen und ihren rüstigen Fortgang fand lebhaften Ausdruck. Der Herausgeber, der ihre Ziele, Mittel, Erfolge ausführlich darlegen, seine Grundsätze entwickeln, seine Wünsche und Pläne kundgeben durfte, wurde ermuntert auf dem betretenen Wege fortzuschreiten. Die Wichtigkeit ihrer weiteren Entfaltung und Ausbreitung wurde betont, die Nothwendigkeit der Erweiterung des Abonnentenkreises hervorgehoben. Die langen Berathungen gipfelten in dem Beschlusse: „Die Sektion für christliche Kunst spricht ihr Einverständnifs aus mit der Haltung der „Zeitschrift für christliche Kunst" sowohl nach der wissenschaftlichen als praktischen Seite und stellt den Antrag, die Generalversammlung möge beschliefsen: „Die Generalversammlung empfiehlt den Katholiken Deutschlands angelegentlich, die „Zeitschrift für christliche Kunst", welche auf Anregung der Generalversammlungen ins Leben getreten ist, sowohl durch Abonnement, als auch durch Mitarbeit zu unterstützen." Diese von Herrn Religionslehrer Prill als Referenten in längerer Auseinandersetzung begründete Resolution gelangte am 28. August in der geschlossenen Generalversammlung zur einstimmigen Annahme.

Noch stärker wurden die beiden folgenden Sektions-Sitzungen besucht, die zu einem sehr anregenden und fruchtbaren Gedankenaustausch führten. Zunächst wurde von Herrn Baumeister Hertel die Frage des Altar-Baues resp. Aufsatzes angeregt, besonders in Bezug auf die Gestaltung des Tabernakels und Expositoriums. Die eingehende Debatte lieferte manche beachtenswerthe Gesichtspunkte und mehrfache Beiträge zur Lösung dieser so wichtigen wie schwierigen Frage. Dem vielfach geäufserten Wunsche, dafs die „Zeitschrift für christliche Kunst" ihr ganz besondere Aufmerksamkeit widmen möge, erklärte der Herausgeber nach besten Kräften entsprechen zu wollen. Da das Bedürfnifs nach guten Vorbildern für Altaraufsätze im romanischen Stile, für die es bekanntlich an alten Mustern fast gänzlich fehlt, als ein äufserst dringliches gewifs nicht ohne Grund bezeichnet wurde, so werden zunächst für diese die leitenden Grundsätze zu entwickeln, die geeigneten Formen zu erforschen, unter Beihülfe tüchtiger Bildhauer und, insoweit Metall-Altäre in Frage kommen sollten, erprobter Goldschmiede gute Zeichnungen zu entwerfen sein. — Von mehreren Seiten wurde Klage erhoben über mancherlei Mifsstände, unter denen namentlich auch die im Dienste der Kirche arbeitenden Künstler zu leiden hätten. Als solche wurden unter Anderem zu starke Beeinflussung der Künstler durch nicht hinreichend urtheilsfähige geistliche und weltliche Herren, sowie die unwürdige Konkurrenz mit der Fabrikwaare und die ungesunde Bevorzugung der Mindestfordernden bezeichnet. Die Berechtigung dieser Klagen, mithin der Anspruch der Künstler auf bezüglichen Schutz, wurde von der Versammlung vollauf anerkannt, aber auch die Nothwendigkeit hervorgehoben, dafs diese durch eifriges Studium der mittelalterlichen Kunstdenkmäler eine genauere Kenntnifs der für die kirchliche Kunst gebotenen Formen und eine gröfsere Sicherheit in deren Handhabung sich anzueignen hätten. Zur Erreichung dieses Zweckes wurde die Schaffung eigener Kunstschulen, die aber mit den Werkstätten in engster Verbindung stehen mufsten, als ein besonders geeignetes Mittel bezeichnet, deswegen als ein in's Auge zu fassendes und wohl auch von den späteren Generalversammlungen in Erwägung zu nehmendes Ziel.

Uebrigens schien die Anschauung, dafs die kirchliche Kunstthätigkeit in aufsteigender Linie begriffen, den Anwesenden gemeinsam zu sein, und die Ausstellung für christliche Kunst, die wie gewöhnlich so auch diesmal mit der Generalversammlung verbunden war, durfte als eine Bestätigung dieser Anschauung bezeichnet werden. Auf verschiedenen Gebieten des kirchlichen Kunstschaffens, besonders auf demjenigen der Paramentik und der metallischen Künste, auch der Plastik in Holz und Stein waren die Fortschritte ganz unverkennbar und gerade die Werkstätten, also die ausübenden Künstler, zeigten hier ihre Ueberlegenheit den Geschäftsbetrieben gegenüber, zumal denjenigen, die nicht in der Beschränkung ihre Meisterschaft suchen, sondern in der Ausdehnung auf die verschiedensten Gebiete und Erzeugnisse auf Kosten des Geschmackes, der Solidität und vor allem einer gesunden Entwickelung. D. H.

† Johannes Schulz, Pfarrer am Arresthause zu Aachen, Vorstandsmitglied der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst", ist am 17. August d. J. unerwartet schnell gestorben im Alter von nahezu 48 Jahren. Von Jugend auf der Kunst, namentlich der kirchlichen des Mittelalters, zugethan, suchte er sie nicht nur theoretisch zu erlernen, sondern auch praktisch zu ergründen, besonders durch vielfachen Verkehr in den Werkstätten. Aus ihnen entwickelte sich vornehmlich seine Neigung, bei Restaurations- und Ausstattungsarbeiten sogar als leitende Kraft thätig zu sein. Auch seine schriftstellerischen Leistungen, als welche besonders sein Katalog zu der „ersten Ausstellung des Museumsvereins in der Stadt Aachen im Februar 1878", die Beschreibung der „byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, ausgestellt im städtischen Sürmondt-Museum in Aachen" 1884 (jetzt im Museum zu Petersburg), sowie seine Vorschläge zur „dekorativen Ausschmückung der Münsterkirche zu Bonn" 188[illegible] hervorzuheben, sind zumeist aus diesen praktischen Bestrebungen herausgewachsen. Auch um die Gründung unserer Zeitschrift hat er sich grofse Verdienste erworben, so dafs auch diese ihm ein dankbares Andenken bewahrt. S.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die fertige Thür des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).[1]

Von den acht Bronzethüren für den Dom zu Köln, welche auf Grund des Ergebnisses des engeren Wettbewerbes im Jahre 1887 nach den Entwürfen des Professors Hugo Schneider zu Kassel ausgeführt werden sollen, ist nunmehr eine (als Probethür) vollendet und seit einigen Wochen dem Dome eingefügt. Es ist die im nördlichen Thurme befindliche Seitenthür des Westportales, die „Dreikönigenpforte". Die Ausführung und Konstruktion ist in der Weise erfolgt, wie es das Programm vorgeschrieben hatte, als Bronzegufstafel über Holzgerust. Die Bronzebekleidung wurde aus einzelnen Theilen, von denen jeder für sich gegossen wurde, in der Weise zusammengesetzt, dafs keine Fuge sichtbar geblieben ist, was theilweise durch Uebereinanderschieben der Profilirungen, theilweise durch Aufsetzen der wirkungsvoll hervortretenden und nach zweierlei Motiven ausgebildeten Rosetten erreicht wurde. Unter diesen Bronzerosetten befestigen Schraubenbolzen die Metallverkleidung auf einer starken Eichenholzthür, welche aus einer Brettlage und einer hinteren, nach konstruktiven wie dekorativen Gesichtspunkten gegliederten und angeordneten, kräftigen Verstrebung besteht und aufserdem die der Schwere und Mächtigkeit der Flügel entsprechenden, aber ebenfalls zierlich und reich geschmückten Tragbänder und Verschlufsvorrichtungen der schmiedeeisernen, brünirten Beschläge erhalten hat. Die Güte und Sorgfalt der Gufstechnik betreffend sei noch erwähnt, dafs die Bronzeverkleidung überall die unverletzte Gufshaut, wie sie aus der Form kam, zeigt, nur abgesehen davon, dafs die schmutzige Oxydschicht, welche jedem frischen Gufsstücke zuerst anhaftet, fortgeätzt ist. Eine Nachciselirung fand jedoch nicht statt, was dadurch ermöglicht wurde, dafs die Metallmodelle, welche nach den Gipsmodellen zunächst gegossen worden sind, eine gründliche Ciselirung erfuhren, bevor nach ihnen die Sandformen für den endgültigen Gufs gefertigt wurden.

Für die nähere Besprechung dieser Thür wird es hauptsächlich auf die ästhetische Würdigung ihrer Komposition ankommen. Während es wohl in dem ursprünglichen Plane des Domes, welcher die 5,36 *m* hohen Durchgangsöffnungen der Portale schuf, gelegen haben dürfte, dafs grofse, von unten bis oben hin ganz durchgehende Flügel die Oeffnungen einst schliefsen sollten, verlangte das Programm eine Gesammtanordnung der Thüren in der Weise, dafs zwei untere nur etwa $3^3/_4$ *m* hohe bewegliche Flügel und ein noch 1,60 *m* hohes feststehendes Obertheil hergestellt würden. Es galt daher zunächst, bei der künstlerischen Lösung dieser Zerlegung den richtigen Weg zu finden, welcher dahin führen mufste, dafs die geschlossene Thür doch eine einheitlich wirkende Tafel bildet, deren Relief und theilende Gliederung sich derartig beschränkt, dafs sie sich der umrahmenden Steinarchitektur unterordnet, nicht aber einen Wettstreit mit derselben sucht und dafs besonders nicht die auf rein praktischen Rücksichten beruhende Zerlegung in den oberen festen Theil und die unteren aufgehenden Flügel zu stark betont wird. Ein mächtig vortretender Kämpfer, wie ihn theilweise die übrigen Pläne zeigten, ist vom ästhetischen Standpunkte aus daher weniger richtig als die bescheidene mit der senkrechten schmalen Schlagleiste übereinstimmende Theilungsgliederung der fertigen Schneider'schen Thür. Ferner durfte die Ausbildung des Obertheils aus denselben Rücksichten keine zu sehr von der unteren verschiedene sein, aber auch nicht derartig mit der letzteren übereinstimmen, dafs bei geöffneten Unterflügeln der Eindruck erweckt würde, als sei ein Stück der Flügel zufällig oben hängen geblieben. In zielbewufster Weise hat Schneider diese Anforderungen an seine Lösung gestellt und ist denselben in dem vom Preisgericht voll anerkannten Mafse gerecht geworden, sowohl durch die ganze Eintheilung

[1] [Die Abbildung zeigt in der oberen Ecke links ein Mantelstück von einer Figur, die hier aufgestellt ist (einer der hl. drei Könige, welcher auf der durch den Mantelzipfel verdeckten Hand ein Gefäfs trägt).] D. H.

Digitized by Google

und Felderbildung der Thür, als auch durch die Ausbildung und Schmückung dieser Felder im Einzelnen. Die Eintheilung ist nach Art der in Rahmen und Füllungen gesetzten Holzthüren geschehen, wie dies bei den bekannten Vorbildern für Erzthüren aus antiker und mittelalterlicher Zeit auch der Fall ist, was somit als berechtigt angesehen werden darf. Das gegebene Verhältnifs der Breite zur Höhe der Flügel, sowie die für bequeme Benutzbarkeit erforderliche Stelle für das Thürschloss und die Löwenköpfe mit den als Handgriffe dienenden Ringen mufsten bei der Eintheilung der ganzen Fläche bestimmend mitwirken; es galt nur eine solche Anordnung zu finden, welche das Langweilige einer gleichmäfsigen Wiederholung verhältnifsmäfsig kleiner Felder aufhebt.

Dies wurde in geschickter Weise durch die Zusammenfassung von vier kleinen Feldern zu je einer grofsen Füllung erzielt, welch letztere jedoch noch dadurch ein grofseres Mafs und längliche Rechtecksform erhielt, dafs zwischen je zwei Paar der quadraten Felder eine breite Querbinde mit den oben und unten durch die Schrift eines Bibelspruches begleiteten drei Königskronen eingeschoben ist. So wurde es ermöglicht, die Fläche je eines aufgehenden Flügels aufser dem annähernd quadratischen Felde mit dem Löwenkopfe in nur drei übereinanderliegende, stattliche Füllungen zu zerlegen, welche durch das Relief und Ornament der Rahmenfriese und die bereits erwähnten, das Rahmenwerk verbindenden kräftigen Laubbossen oder Rosetten wirksam getrennt, aber durch die erreichten grofsen Abmessungen und die gleichmäfsige Frieseinfassung mit der einen Füllung des festen Obertheils jeder Thürhälfte wieder einheitlich zusammengestimmt wurden. Diese Haupttheilung tritt klar und ruhig zu Tage, besonders, noch dadurch gefördert, dafs die Stärke, welche das Flachrelief des diese einzelnen Theile nun schmückenden Zieraths erhielt, in gehöriger Weise gemäfsigt und untergeordnet ist.

Gehen wir nun auf diesen Schmuck selbst ein, so ist bei der ästhetischen Beurtheilung desselben besonders hervorzuheben, dafs die Formengebung nicht nur diesen oben angeführten Anforderungen, welche die Gesammttheilung ihr anwies, sowie denjenigen der Bronzetechnik und des Stilcharakters zu genügen hatte, sondern noch der Programmbestimmung, welche Lösungen in rein ornamentalem Sinne unter **Ausschlufs figürlicher Darstellungen** verlangte, Rechnung tragen mufste. Diese Beschränkung erschwerte gewifs die Aufgabe wesentlich und um diese Schwierigkeit und den Werth der Schneider'schen Lösung richtig zu beleuchten, sei es gestattet, auf das ästhetische Wesen und die Verschiedenartigkeit der Wirkung der zahlreichen Arten der Schmuckmittel hinzuweisen. Bei einem jeden Werke der vorliegenden Gattung, das in einem Rahmen eingeschlossen durch Flächenschmuck künstlerisch ausgebildet werden soll, hat jeder Theil dieses Zieraths, ganz abgesehen von seiner sonstigen, z. B. symbolischen Bedeutung, seinen ästhetischen Werth zunächst in der Eigenthümlichkeit seiner Massen, seiner Linien und Flächen und in der Möglichkeit, mit Hülfe dieser Eigenschaften neben diejenigen der anderen Theile gestellt einen gewissen gesetzmäfsigen Wechsel zu bewirken, Gegensätze hervorzurufen und bestimmte vom Künstler beabsichtigte Züge und Bewegungen zu betonen.

Alle zur Belebung einer Fläche herangezogenen Formen haben sich also in erster Linie der Berechnung des Künstlers hinsichtlich der Massenvertheilung und Flächenwirkung sowie der Linienführung zu unterwerfen, und in diesem Sinne werden figürliche Darstellungen genau ebenso behandelt und verwerthet und müssen füglich solchen Rücksichten entsprechend auch als eine Ornamentstufe betrachtet werden. Zu allen Zeiten und in allen Stilweisen aber tritt bei reichen Ausschmückungsbestrebungen irgend welchen Kunstwerkes die figürliche Darstellung als höchster Grad der Steigerungsformen des Zieraths ein.

In aufsteigender Ordnung aufgeführt bildet die unterste Stufe der Schmuckmittel die architektonische Gliederung der Profile an den Ecken und Kanten des Rahmenwerkes; aber auch die Profilirung schon kann zur Betonung, zur Verkörperung von Linienführungen, ornamentalen Zügen verwerthet werden, indem Netzwerke nach geometrischen, geradlinigen oder gekrümmten Figuren aus Profilsträngen gebildet werden. Es entsteht so eine weitere Stufe des Ornaments, wie es uns in dem antiken und orientalischen Gitterwerk, in Band- und Flechtmustern und in dem gothischen Mafs- und Stabwerke entgegentritt. Hier herrscht überall strenge mathematische Regelmäfsigkeit in der Linienführung und körperlichen Wirkung der Züge vor. Freier aber immer

Die fertige Thür im „Dreikönigenportal" des Kölner Domes.

Digitized by Google

Digitized by Google

noch, selbst bei naturalistischster Auffassung, ziemlich regelmäfsig und sich wiederholend wird schon Bewegung und Wirkung in der weiteren Stufung, dem Blumen- und Blattwerk. Hier ist die Regelmäfsigkeit schon in den Gesetzen des Wachsthums der Pflanzen, ihrer Blatt- und Bluthenbildungen enthalten und je nach dem Wunsche und Zwecke des Bildners lassen sich mit Hulfe dieser Ornamentmotive regelmäfsigere oder freiere Linienfuhrungen, Flachen- und Massenwirkungen in mannigfaltigster Weise erzielen. Bald folgen die durch Laubwerk verkörperten Ornamentzuge mehr strengeren, leicht erkennbaren geometrischen Figuren, bald sind sie mehr in naturalistischer, unregelmäfsiger Weise angeordnet. Sie können sich aus Gebilden der vorhergehenden Stufen entwickeln oder mit solchen verschmolzen sein, aber auch in Motive aus den Formen der höheren Organismen der Thierwelt und des menschlichen Körpers übergehen und somit in ihren Wirkungen und ihrem ornamental-ästhetischen Werthe die zahlreichsten weiteren Abstufungen darbieten. Der Gipfelpunkt der künstlerischen Ausschmückung wird aber stets in derjenigen Stufe erreicht, welche dem schaffenden Meister es ermöglicht, im wirksamsten Gegensatze zu jenen mehr oder weniger regelmafsig geordneten und gegliederten Gebilden der vorgenannten Ornamentgattungen, sich der zwar nach seinem Willen und Plane bestimmt angeordneten, aber in der Wirkung ganz unregelmäfsigen Massenzurechtsetzung, Flächengestaltung und Linienführung der figürlichen Darstellung neben jenen zu bedienen. Und hierin liegt der ästhetische Schwerpunkt des figürlichen Schmuckes, also vollständig unbeachtet seiner sonstigen Fähigkeit, eine noch höhere Bedeutung in symbolischer Beziehung oder durch Darstellung bestimmter Personen und Handlungen gewinnen zu können.

Eine reiche und glückliche Komposition bedient sich aller angedeuteter Hauptstufen in einer Art, welche jeder derselben den ihrem Werthe und ihrer Wirkung entsprechenden, gehörigen Platz anweist und mittelst der Gegensätze ihres verschiedenen Wesens denjenigen Wechsel erzeugt, der auf unser Empfinden den befriedigenden Eindruck der Harmonie ausübt. Finden wir dagegen in einer Komposition Gebilde einer jener Stufen an einer Stelle, an der wir infolge des gedachten naturgemafsen Steigerungsgesetzes die Formen einer anderen Stufe zu erwarten haben, oder z. B. Formen einer Stufe, etwa Blattwerk, als Füllung eingeschachtelt in ein Rahmenwerk der gleichwerthigen Stufe von Laubornament, so ist der die Harmonie bedingende Wechsel nicht erreicht, was dem Beschauer — der Ursache bewufst oder unbewufst — den unbefriedigten Eindruck giebt. Diese Gefahr war für die Ausbildung der Kölner Thüren durch jene Programmbestimmung, welche die höchste Stufe der Schmuckmittel eben ausschloss, sehr nahe geführt. Es ist deshalb das besondere Verdienst der Schneider'schen Entwürfe gewesen, nicht nur dieser Gefahr geschickt ausgewichen zu sein, sondern auch ohne gerade gegen das Programm zu verstofsen, doch gewissermafsen jene Schranke durchbrochen und die Zulassung figürlicher Darstellungen nicht mit Worten sondern durch die That bereits im Wettbewerb wieder erstritten zu haben.

Es gelang dem Künstler dies, indem er als innerste Füllung in die kleinen quadraten Felder, umrahmt von Vierpafsformen, deren Zwickel mit Blattwerk verziert sind, jene phantastischen, figurenartigen Gebilde hineinsetzte, welche der Formenschatz des Kölner Doms besonders an dem Chorgestühl in reicher Menge darbietet und welche, zwischen Thier- und Menschengestalten stehend bezw. aus Formen beider zusammengesetzt, eine Ueberleitung der geringwerthigeren Ornamentstufen zur figurlichen Darstellung bilden, oder diese höchste Stufe zu ersetzen suchen, da wo man ihrer Wirkung nicht entrathen mochte, wo aber für die Darstellung von Personen, Handlungen oder Symbolen — also besonders an den unteren und untergeordneteren Theilen der zu schmückenden Gegenstände — nicht der rechte Ort gewesen wäre. Es sind für die in Rede stehende Dreikönigenthür diese rein phantastischen Figuren nun ebenfalls nur für die unteren Felder der Thürflügel beibehalten worden, während für die oberen Felder ähnliche Gestalten gewahlt worden sind, welchen aufser der vorentwickelten rein ästhetischen Bedeutung noch eine symbolische beigegeben wurde, indem gemafs Bestimmung des Metropolitan-Kapitels auf die zahlreichen Thier- und Phantasiebilder der Symbolik des christlichen Mittelalters zurückgegriffen wurde.

Wir finden zunächst die vier an den mittelalterlichen Kunstwerken am häufigsten vorkommenden, auf Christus sich beziehenden Bilder: 1) den Adler, welcher zur Sonne aufschwebt

und seine Jungen mit emporträgt als Sinnbild des Erlösungswerkes des Heilandes, 2) den Phönix, welcher sich aus dem Feuer zu neuem Leben verjüngt erhebt, die Auferstehung andeutend, 3) den seine Jungen mit dem eigenen Blute nährenden Pelikan, auf das zur Errettung der Menschheit vergossene Blut Christi sich beziehend, und 4) den Löwen, welcher seine todtgebornen Jungen am dritten Tage durch Einhauchen oder Anbrüllen in's Leben ruft, als Symbol der Auferstehung des Heilandes. Die vier andern hier abgebildeten Thiergestalten, welche als Sinnbilder in alter Zeit weniger häufig verwerthet wurden, sind: 1) der Pfau, bei den alten Christen die Unsterblichkeit bedeutend, 2) das Einhorn, von dem es hiefs, dafs es sich nur von einer Jungfrau einfangen lasse, auf die Empfängnifs Jesu von der reinen Jungfrau hinweisend, 3) der Greif, als Zeichen der Treue und 4) der Hirsch, welcher nach frischem Wasser suchend, das Heilsverlangen (nach dem Taufwasser) vorstellen soll. Die genannten acht Bilder wiederholen sich in verwechselter Anordnung auf beiden Thürflügeln, während die ersterwähnten, nicht symbolischen Phantasiegestalten unterhalb des Löwenkopfes auf beiden Flügeln alle verschieden sind.

Die beiden grofsen Felder des feststehenden Obertheils stimmen in ihrem Rahmenwerk also mit den unteren Füllungen überein, ihre Flächen sind aber in einer anderen Art gegliedert und geschmückt, indem reiche Mafswerksbildungen mit Wimpergen, Kanten- und Kreuzblumen sie ausfüllen und dem unteren Pfosten- und Stabwerk dieses Reliefmafswerkes vier Wappenschilde mit dem Reichsadler, dem preufsischen Adler, dem Kapitelskreuz und dem alten Stiftswappenbilde aufliegen.

Sämmtliche Arbeiten an dieser Domthür sind unter der steten persönlichen Leitung und Ueberwachung des Professors Schneider in der Stadt Kassel in tüchtiger und gediegener Weise ausgeführt worden.

Kassel. Karl Ilert.

Verzierung spätgothischer Gewölbe.

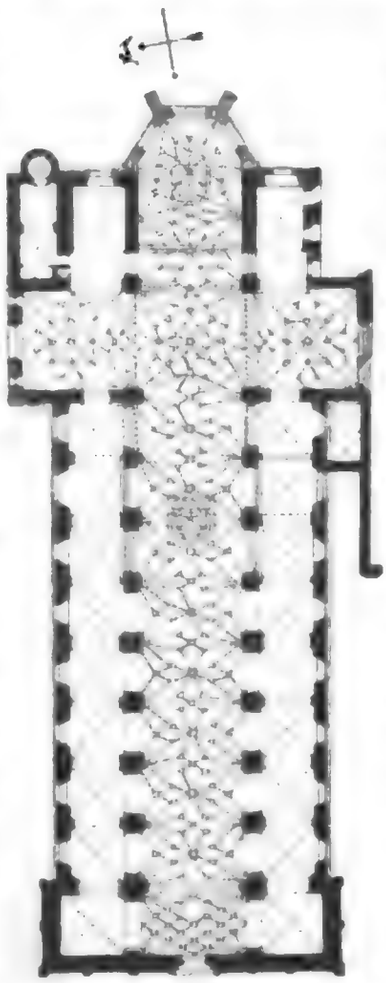
Mit Abbildung.

I.

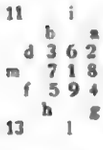
Zu den beachtenswerthen Leistungen der spätgothischen Kunst gehören die reichen Gewölbe, womit sie sowohl die damals neu entstehenden Kirchen, als ältere, ursprünglich flach gedeckte Gotteshäuser versah. Die vielfach verschlungenen Rippen hoben den Seitendruck der Gewölbe fast ganz auf und ermöglichten eine Einwölbung romanischer Basiliken, deren breite Mauern die Last vielfach getheilter Kappen zu tragen vermochten. Wo die Rippen, durch welche diese Kappen in Theile zerlegt wurden, sich schnitten, fugte man Schlufssteine ein. Nun entstand die Frage, wie diese Schlufssteine zu verzieren seien. Mit grofsem Geschick ist sie, wie wir an einigen Beispielen zeigen wollen, gelöst worden. Das schönste und wichtigste Beispiel bieten die Gewölbe der alten Pfeilerbasilika des hl. Matthias vor den Thoren von Trier. Sie sind Anfangs des XVI. Jahrhunderts durch den Baumeister Jost von Wittlich in das von ihm erbaute Chor sowie in das alte Mittelschiff und dessen Querarme eingefügt. Der hiernebenabgedruckte Grundrifs zeigt die ebenso kühne als schöne Anordnung des Rippensystems. Seine Schlufssteine sind freilich schon dreimal eingehend beschrieben, in Schmidt's „Baudenkmale in Trier" II. S. 109 von Dr. Muller, der später Bischof von Münster wurde, dann von Schu „Unsere Prozessionen" I. S. 323 f., endlich von Diel „Die St. Matthiaskirche" S. 51, doch nicht ganz richtig und übersichtlich. Wir dürfen darum eine neue Beschreibung versuchen. Fassen wir zuerst die Schlufssteine der Vierung ins Auge. Das nebenstehende Schema entspricht ihrer Gliederung und bietet für jeden mit Figuren verzierten Schlufsstein ein Zahlzeichen. In der Mitte erblickt man Gott, das Lamm, welches das Buch öffnet, auf den Schoofs haltend. Ringsumher sind auf acht Schlufssteinen anbetende Engel ausgemeifselt (2—9, ihnen folgen die 24 Aeltesten, so angeordnet, dafs auf acht Schlufssteinen (10—17) je zwei Aelteste, auf eben so vielen weitern Steinen

Digitized by Google

(18—25) noch acht andere Aelteste sich finden. Zwischen dem zweiten (10—17) und vierten Kreis (18—25) ist ein aus acht Rosetten bestehender (a—h) eingeschoben. In den äufsersten Ecken stehen (bei 26 und 27) die beiden Erzengel Michael und Gabriel. Ein Engel mit einem Wappenschild, worin man die Inschrift liest: *„Gloria in excelsis Deo"*, schliefst (bei 29) den Cyklus. So bietet diese Vierung eine Darstellung des Himmels nach dem 5. Kapitel der Geheimen Offenbarung. Diel wollte in 26 den Ritter Heinrich von Uelmen, einen Wohlthäter der Abtei, erkennen. Er übersah den Drachen unter den Füfsen des als Ritter gekleideten Erzengels, dann die Thatsache, dafs es sich um eine Gewölbeverzierung handelt, in der nur Heilige Aufnahme zu finden hatten, überdies, dafs in dieser Vierung die Versinnlichung eines Gedankens gegeben werden sollte, worin ein Erzengel, nicht aber ein frommer Ritter Platz finden konnte.



Zur Rechten und Linken der Vierung erstrecken sich grofse Querarme, deren Gewölbe gleichartig gegliedert sind. In ihren Schlufssteinen sind nördlich Gerechte des alten Bundes, südlich Heilige des neuen Bundes angebracht. Dem Schema des Rippensystems, das der Grundrifs zeigt,

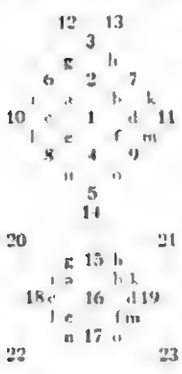


entsprechen die nebenstehenden Ziffern und Buchstaben: Letztere (a—i und l—m) bezeichnen elf Rosetten; den Mittelpunkt bei 1 nimmt Johannes der Täufer mit seinem Lamm ein. Um ihn herum stehen zuerst (in 2—9) acht, dann in den Ecken (bei 10 bis 13) noch vier, im Ganzen also zwölf Propheten. Die meisten halten nur ein Buch, haben also keine besondern Kennzeichen, so dafs man nicht berechtigt ist, hier bei jeder einzelnen Figur an je einen bestimmten Propheten oder Altvater zu denken. Einzelne sind freilich in besonderer Weise charakterisirt; denn David ist (in 8) durch seine Harfe gekennzeichnet; die Prophetengestalt in der äufsersten Ecke (11) hält kein Buch, sondern faltet ihre Hände zum Gebet. Ein Prophet (5) zeigt in seinem offenen Buch die Inschrift: *Gratia;* Andere lesen *M. ria.* In den Kreis der Rosetten ist bei k, neben der Vierung, das Angesicht Christi dargestellt, die Hoffnung des alten Bundes das Ziel, wonach jene Propheten schauten, und das sie zu sehen verlangten. Darum betete ja Moses (II. 33. 3): „Zeige mir Dein Angesicht, auf dafs ich Dich kenne". Aehnliche Aussprüche finden sich oft in den Psalmen und bei den Propheten.

Im südlichen Querschiff thront Maria mit ihrem göttlichen Kinde (1) inmitten von acht Martyrern, vier männlichen: Stephanus (2), Vincentius (3), Laurentius (4), Sebastian (5), und vier weiblichen: Barbara (6) Agnes (7), Margaretha (8), Katharina (7). Dann folgt auch hier ein Kreis von elf Rosetten (a—k). In m ist, entsprechend dem analogen Schlufsstein des nördlichen Armes, worauf das Angesicht Christi sich fand, hier das Haupt des Vorläufers, des gröfsten Martyrers des alten Bundes angebracht. In den vier Ecken sind vier Männer dargestellt: ein bärtiger mit einem Buche und einer Ruthe oder einem sich verzweigenden Stab (in 11), ein alter und ein junger, die mit gefalteten Händen beten (in 10 und 12) und ein junger mit einem Buche (13). Es dürfte wohl der hl. Benedikt mit drei seiner Schüler sein, so dafs hier um die Himmelskönigin je vier Martyrer, Jungfrauen und Bekenner, im Ganzen 12 Personen des neuen Bundes gestellt wären. Diel wollte in 5 den hl. Oswald sehen, dessen Reliquien die Abtei besafs. Da aber der dort befindliche Heilige bis zu den Hüften entkleidet ist und seine ausgespannten Arme an einen kreuzförmigen Baum gebunden sind, kann in der Gesellschaft jener drei andern Martyrer, dieser vierte wohl nur der hl. Sebastian sein.

Das Chorgewölbe besteht aus zwei, um zwei Mittelpunkte geordnete Abtheilungen. In der Mitte des Chorpolygons (bei 1) ist der seg-

nende Heiland mit der Weltkugel, in der Mitte der andern Abtheilung bei 16) der hl. Matthias, der Patron der Kirche, mit Beil und Buch dargestellt. Hinter dem Heiland erblickt man in zwei Schlufssteinen Patrone der Abtei, den Apostel Philippus (2), dargestellt als bärtigen Mann mit Kreuzesstab und Buch, sowie den Evangelisten Johannes 3 mit seinem Kelch, aus dem sich eine Schlange erhebt. Vor dem Heilande sind die Brustbilder anderer Patrone, der hl. Valerius (4) und Maternus 5) ausgemeifselt, ersterer als Bischof mit Stab und Buch, letzterer mit drei Mitren, einer auf dem Haupte und zwei weitern neben ihm stehenden, weil er als Bischof von Trier, Köln und Tongern angesehen wurde. Da die Kirche dem Benediktinerorden gehörte, finden wir dessen Hauptpatrone Benediktus und Scholastika in zwei weitern Schlufssteinen (8 und 14), in drei andern 6, 7 und 9) Trierer Bischöfe. Die vier Stützpunkte des Gewölbes sind durch die Zeichen der Evangelisten hervorgehoben. Der Meister stellte an die Seiten den Menschen und den Ochsen (10 und 11), an's Chorende Löwe und Adler (12 und 13). Zwei Kreise von sechs (a—f) und acht (g—o) Rosen füllen die übrigen Plätze.



Zwischen dem Chorpolygon und der Vierung steht hinter dem hl. Matthias (16) ein Bischof mit Stab und Kirche (15). Es ist wohl der hl. Eucharius, der alte Patron dieser Kirche. Vor ihm schaut ein Papst mit Tiara, doppeltem Kreuzesstab und Buch (17) auf uns herab. Man erkennt in ihm den hl. Stephan, Papst und Martyrer, einen der Hauptpatrone des Hochaltares. In den vier Ecken 20—23) des Gewölbes thronen die lateinischen Kirchenväter mit den Evangelisten (in 10—13) Stützen der hl. Kirche. Papst Gregor der Grofse und Hieronymus haben neben der Vierung (in 22 und 23), Ambrosius und Augustinus (in 21 und 20, neben dem Chorpolygon, ihre Plätze gefunden. Zwei Kreise von sechs und acht Rosen (a—o) umgeben den mittlern Schlufsstein. Aus den neben den Fenstern stehenden Schlufssteinen schauen ein Bischof mit Stab und Palme (18) und ein vornehmer Laie oder die hl. Agatha ? mit einem Schwert (19) herab.

Wenden wir uns zum Mittelschiff. Es zerfällt zwischen der Vierung und dem Thurm in acht Abtheilungen. Jede derselbe hat in einem Schlufsstein seinen Mittelpunkt (1). Um denselben sind je acht Rosen gestellt (a—h) und vier figurirte Schlufssteine, doch so, dafs jeder der in der Mitte stehenden (2, 2) immer für je zwei Abtheilungen zählt, weil er sie verbindet. In den Ecken (0, 0) laufen die Rippen ohne Konsole in die Wand. Die mittlern Schlufssteine (1) enthalten Patrone der Abtei, die theilweise schon jenseits der Vierung im Chor sich fanden, die Zwischenglieder (2, 2) Leidenswerkzeuge oder Wappen Christi, die seitlichen Schlufssteine (3 und 4) Apostel und Kirchenlehrer. Bezeichnen wir die einzelnen Joche, von der Vierung nach Westen schreitend, mit I, II—VIII, so dienen für die acht in den Centren stehende Steine der Reihe folgende Figuren als Verzierung: I. Ein Bischof mit Stab und Buch, neben ihm zwei Figuren und ein Ungeheuer: wohl der hl. Eucharius mit seinen beiden Begleitern und dem besiegten Heidenthum. II. Ein Mann mit Beil und Buch, vor dem ein Bischof kniet: der hl. Matthias, der Patron der Kirche. Sein Grab, das jetzt im Chore errichtet ist, stand ehedem unter diesem Gewölbe. III. Ein Bischof mit Stab und Buch: wohl der hl. Valerius, der Gefährte und erste Nachfolger des hl. Eucharius. Er und alle hier dargestellten Bischöfe und Aebte halten ihre Stäbe in der rechten Hand. IV. Ein Bischof mit seinem Stabe; in der Linken trägt er eine Kirche, zwei andere stehen zu seinen Füfsen: der hl. Maternus, der Gefährte und zweite Nachfolger des hl. Eucharius, Bischof von Trier, Köln und Tongern. Auch auf einem alten Denkstein des Kirchhofes unserer Matthiaskirche ist Maternus mit drei Kirchen abgebildet, zu Füfsen des hl. Eucharius aber sieht man ein Götzenbild liegen. V. Ein Bischof mit Stab und Buch: der hl. Agritius. VI. und VII. Je ein Bischof mit Stab und Buch: zwei der in der Matthiasabtei besonders verehrten Trierer Bischöfe, entweder Modestus oder Celsus, deren Reliquien dort waren, oder Cyrill, der die Kirche 155 erneuerte. VIII. Ein Abt mit Stab und Buch: wohl der hl. Benedikt, der Stifter des Ordens der in der Kirche betenden Mönche.

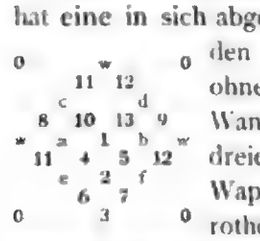
Es folgen die zwischen den genannten Centralsteinen befindlichen Schlufssteine 2). Sie enthalten je eine in halber Figur dargestellte Person mit einem oder mehreren Leidenswerk-

Digitized by Google

zeugen. Zählen wir sie auf, wiederum von Osten nach Westen gehend. I. Ein Engel mit dem Kreuz und der Dornenkrone. II. Engel mit Ruthe und Geifsel. III. Engel mit Schwamm, Lanze und Laterne. IV. Veronika mit dem Schweifstuche, das Christi Haupt zeigt. V. Engel mit dem hl. Rock und drei Würfeln. VI. Engel mit Leiter, Strick, Säule und Hahn. VII. Engel mit Hammer, Zange und den drei Gefäfsen, die an Wein, Galle und Essig erinnern, welche man dem Herrn gereicht haben soll. VIII. Christi Herz, Hände und Füfse mit den fünf Wunden.

Es erübrigen die seitwärts angebrachten Reliefdarstellungen (3 und 4). Es sind in der obigen Reihenfolge diese: I. Paulus auf der Evangelienseite; auf der Epistelseite Petrus mit seinen Schlüsseln. II. Ein Apostel mit Stab und Buch (Jakobus?) und Johannes mit seinem Kelch. III. Apostel mit Buch und Kreuz, Philippus, und Jakobus mit Buch, Tasche und Stab. IV. Andreas mit seinem Kreuz und einem Buche; Thomas mit Buch und Winkelhaken. V. Bartholomäus mit Messer und Buch; Apostel mit Schwert und Buch (Simon?). VI. Matthäus mit Buch und Lanze; Apostel mit Palme und Buch (Thaddäus?). Den Bildern der Apostel folgen die der schon im Chor dargestellten lateinischen Kirchenväter. VII. Ein Bischof mit Stab, Buch und Bienenkorb, der hl. Ambrosius, und ein Papst mit Buch und doppeltem Kreuzesstab auf der Epistelseite, Gregor der Grofse. VIII. Ein Kardinal mit Doppelkreuz, Buch und Löwe, der hl. Hieronymus, ihm gegenüber auf der Epistelseite der hl. Augustinus mit einem Herzen.

Das letzte Gewölbe, das der Thurmempore, hat eine in sich abgeschlossene Bilderreihe. In



den Ecken laufen die Rippen ohne Sockel oder Bild an die Wand an (0, 0); in der Mitte dreier Seiten erblickt man als Wappen auf weifsem Grund ein rothes Kreuz (w). Den Mittelpunkt bildet die Gottesmutter mit ihrem Kinde (1), hinter ihr findet man wiederum, also schon zum drittenmal im Gewölbe — so wenig scheuten die Alten Wiederholungen — den hl. Matthias (2). Weiter nach Westen bildet eine segnende Hand (3), das Symbol Gottes, in die bei der Restauration eine Wunde eingemalt worden ist, den Schlufs. Um Maria sind sechs Schlufssteine (4—9) mit musizirenden Engeln besetzt. Die schon im Chor dargestellten Evangelistenzeichen kehren auf vier weitern Steinen wieder. Sie schliefsen sich dem Cyklus des Mittelschiffes an, der ja mit den Kirchenvätern endete. Der Mensch steht in 10, der Löwe in 11, der Ochs in 12, der Adler in 13.

Suchen wir nach der hier zum ersten Male gegebenen Darlegung aller Einzelnheiten zur Hauptsache vorzudringen, zum Kern und Grundgedanken der ganzen Dekoration. Einen wichtigen Fingerzeig bringt der am westlichen Ende der Vierung (in 29) angebrachte Engel: denn er hält eine Tafel mit der Inschrift: *Gloria in excelsis Deo.* Ist nicht Gottes Lob das Thema, welches hier ausgeführt ist? Das Gloria, welches in den feierlichen Messen gebetet wird, kann hier nicht versinnbildet sein; denn es bietet zu wenig sinnenfällig zu erläuternden Stoff. Sollte nicht das hier von den Mönchen so oft gesungene Te Deum, die Parallele zum Gloria, den Schlüssel zu einer Erklärung bieten?

Te Deum laudamus ... Tibi omnes Angeli, tibi Coeli ... proclamant: Sanctus, Sanctus ... Als Personifikation der mit den Engeln Gott lobenden Himmel sind nach dem 5. Kapitel der Geheimen Offenbarung die 24 Aeltesten anzusehen. Der von ihnen gepriesene Gott ist der auf den Thron Sitzende und das Lamm. Was bieten nun die Schlufssteine der Vierung unserer Matthiaskirche? Um Gott und das Lamm zeigt sie jene Aeltesten, jene Engel und deren Fürsten.

Te gloriosus Apostolorum chorus. Den ganzen Chor der Apostel enthalten die seitlichen Schlufssteine des Mittelschiffes. *Te Prophetarum laudabilis numerus.* Der Propheten lobwürdige Schaar finden wir im nördlichen Querschiff gesammelt um Johannes, den letzten und gröfsten Propheten. *Te Martyrum candidatus laudat exercitus.* Das hellstrahlende Heer der Martyrer ist durch die Schlufssteine des südlichen Querschiffes in ausreichender Weise versinnbildet.

Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia. Wer kann eintreten für diese ganze Kirche, insofern sie, abgesehen von den Martyrern, Zeugnifs ablegt für Gott? Niemand eher und besser als die Kirchenväter. Wir fanden sie im Westen des Mittelschiffes sowie in der westlichen Hälfte des Chores. Wichtige Theile der katholischen Kirche waren für alle hier betenden Mönche die Bischöfe der Diöcese, worin sie lebten, die Vertreter des Ordens, zu dem sie gehörten, endlich die Heiligen, welche sie be-

Digitized by Google

sonders verehren mufsten. Diese alle rufen in den Schlufssteinen auf zum Lobe Gottes.

Mitten im Te Deum fallen Priester, Kleriker und Laien hin auf ihre Knie und beten: *Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.* Christi Leiden und Blutvergiefsen wurde um das Jahr 1500 oft und gerne durch die Leidenswerkzeuge versinnbildet, welche in den Schlufssteinen des Mittelschiffes nachgewiesen sind. Alles ist also einfach erklärt. Es bleiben nur noch die Schlufssteine der Thurmhalle. Am Ende des Gottesdienstes, auch nach dem Te Deum folgt eine Antiphon zu Ehren der Gottesmutter: *Regina coeli laetare Alleluja.* „Himmelskönigin freue Dich", so beginnt diejenige, welche am harmonischsten pafst zum Gloria und zum Te Deum. Wohl gerade dieser Glückwunsch erklärt vollkommen, warum droben in der westlichen Thurmhalle die Gottesmutter thront, umgeben von musizirenden Engeln, unter der Hand Gottes, in die ihr gekreuzigter Sohn hoffnungsvoll seine Seele empfahl und vor den Zeichen der Evangelisten, den Verkündern seiner Auferstehung.

Unsere Deutung ist einfach und klar. Das Volk konnte sie verstehen, kaum je wiederum vergessen, wenn sie ihm einmal erklärt war. Sollte sie nicht die richtige sein?

Diel hat eine schon von Bischof Muller angedeutete Erklärung weiter auszuführen und zu begründen versucht. Demnach soll der Cyklus sein „eine Darstellung des ewigen, selbst den Engeln verborgenen Rathschlusses des himmlischen Vaters". Im Einzelnen sieht er in den Propheten des nördlichen Kreuzarmes die Vorherverkündigung, in den Leidenswerkzeugen die Ausfuhrung des Rathschlusses, in den Aposteln die Predigt, in den Martyrern des zweiten Querschiffes die Besiegelung, schliefslich in den andern Heiligen, die dargestellt sind als Vertreter der katholischen Kirche, die Vermittelung der Erlösung. Manche Ideen dieses seines Gedankenganges liegen auch im Te Deum; denn ihretwegen sind ja dessen Verse in solche Folge gebracht. Man wird darum die Grundgedanken der frühern Erklärer als richtig mitnehmen können, aber wohl erst im Te Deum die letzte, einfachste und schönste Deutung anzuerkennen haben.

Es bliebe nun noch die angenehme Aufgabe, zu zeigen, welche praktische Verwerthung dieses herrliche Vorbild auch heute noch finden kann. Doch wird dies sich leichter thun lassen, nachdem in der Folge noch eine oder die andere ähnliche Gewölbedekoration besprochen sein wird. **Steph. Beissel, S. J.**

Die Klosterkirche zu Hoven bei Zülpich.[1]

Mit 7 Abbildungen.

Südlich von Zulpich, sieben Minuten von demselben entfernt, liegt Hoven, ein zur Pfarre Zülpich gehöriges Dorf von etwa 500 Einwohnern. Hoven ist das germanische Aufan, welches mit dem römischen Tolbiacum in unmittelbarer Verbindung stand, eine Stätte uralter Kultur, wie die zahlreichen römischen und frankischen Funde beweisen, welche dort gemacht worden sind.[2]

Jahrhunderte liegen zwischen dieser Periode und der Zeit, in welcher Hoven wieder aus dem Dunkel hervortritt. Erst im Jahre 1140 findet sich der Ort erwähnt, und zwar in einer Urkunde, durch welche Erzbischof Arnold I. von Köln das Verhältnifs der Propstei Zulpich zur Abtei Siegburg regelt. Unter den dort namhaft gemachten Besitzungen der propsteilichen Kirche zu Zülpich befindet sich auch Hoven.[3] Noch in demselben Jahrhundert wurde in Hoven ein Kloster gegründet. Wir sind darüber unterrichtet durch eine Urkunde vom Jahre 1188, in welcher der Domdechant Johann von Trier bekundet, dafs der gröfsere Theil der zu zahlreich gewordenen geistlichen Frauen des St. Thomas-Klosters zu Trier in einen Ort apud Tulpetum versetzt und

[1]) Für mehrfache in diese Abhandlung aufgenommenen Mittheilungen und Gesichtspunkte ist der Verfasser dem mit den karolingischen und romanischen Bauwerken unseres Vaterlandes in so hervorragendem Mafse vertrauten Herrn Architekten W. Effmann dankbarst verbunden.

[2]) Nagelschmitt „Zur Geschichte des Klosters Hoven". (Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 32. Heft (1878) S. 1 ff.) Ferner Nagelschmitt „Zülpich unter römischer Herrschaft", a. a. O. 44. Heft (1885) S. 123.

[3]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", 1. Band (1840) Urk. 341.

diesen die in der Diöcese Köln belegenen Besitzungen zugetheilt worden seien.[4] Dieser Ort apud Tulpetum ist Hoven.

Der neuen Klosterniederlassung, welche Papst Colestin II. unter dem 11. Nov. 1191 bestatigte,[5] wurden alsbald so reiche Zuwendungen zu Theil, dafs sofort zum Bau von Kirche und Kloster geschritten werden konnte.

Während das letztere im Laufe der Jahrhunderte eine vollständige Umgestaltung erfahren hat, ist die erstere, wenn auch nicht unversehrt, so doch im Wesentlichen wohlerhalten auf unsere Zeit gekommen.

Die Kirche ist, wie aus den beigefugten Zeichnungen hervorgeht, ein einschiffiger Bau mit einem langgestreckten, in einer halbkreisförmigen Apside schliefsenden Chore im Osten und einem Thurme im Westen. Das Schiff mifst in der Länge 16,20 *m*, in der Breite 8,10 *m* und in der Höhe 10,70 *m*. Das Chor hat bis zur Apside eine Länge von 7,40 *m* bei einer Breite von 5,60 *m*. Nur die Apside ist überwölbt und zwar mit einer einfachen Halbkuppel; Chor und Schiff haben flache Stuckdecke mit grofsem Stuckwappen. In dem Langhause haben sich noch die ursprünglichen — sehr hoch liegenden — Fenster erhalten. Dafs die jetzt vorhandenen gröfseren Chorfenster aus einer späteren Zeit stammen, ist schon deshalb anzunehmen, weil sie vollständig abweichen von allen übrigen, dem alten Baubestande ersichtlich angehörigen Fenstern der Kirche. Dafs sie erst nachträglich an Stelle der hier früher vorhandenen kleineren Fenster getreten sind, darauf deuten aber auch die Ziegelsteine in den Laibungen dieser Fenster hin. Letztere sind wahrscheinlich ebenso wie die jetzt vorhandene Decke nach einem Brande hergestellt worden, welcher die Kirche im Jahre 1727 betroffen hatte.[6] Eine Wiederherstellung des alten Zustandes ist indessen bei der jetzigen Restauration nicht beabsichtigt; die grofsen Fenster sollen belassen und später mit figuralen Glasgemälden geschmückt werden, während die übrigen mit ornamentaler Verglasung versehen werden sollen. Denn auch die Fenster der Chorapside sind in kleinen Abmessungen gehalten; sie zeichnen sich aber vor den Langhausfenstern, welche nur einfache Laibungen haben, dadurch aus, dafs sie von Säulen eingefafst sind. Die Kapitelle und Basen derselben zeigen die Formen des guten romanischen Stiles, ebenso die Sockel und Kapitelle der Säulen und Wandpfeiler, welche das Chor von Langhaus und Apside scheiden.[7]

Die jetzt vorhandene Westempore kennzeichnet sich als ein Werk der spätgothischen Zeit. Dieselbe erstreckte sich, wie die Abbruchspuren zeigen, früher noch weiter nach Osten; es sollen jedoch bei der jetzt im Gange befindlichen Restauration nur die beiden noch bestehenden Westjoche beibehalten werden. Da die Westemporen mit Vorliebe zum Aufenthalte der Nonnen gewählt wurden, so ist anzunehmen, dafs die jetzt vorhandene Empore an Stelle einer anderen getreten ist. Von dieser rührt vielleicht eine mit Eckblättern versehene Basis her, welche mit einer Säulentrommel gegenwärtig im Klostergarten als Fufs eines steinernen Tisches dient. Der Bogen, in welchem sich früher das Erdgeschofs des Thurmes nach der Kirche hin öffnete, ist gegenwärtig vermauert, seine Offenlegung mit Rücksicht auf die Benutzungsart der Thurmhalle aber nicht beabsichtigt.

Die zeichnerischen Darstellungen, welche der aufseren Gestaltung des Bauwerkes gewidmet sind, gestatten es, die Beschreibung desselben im engsten Rahmen zu halten. Die Thür in der Mitte des Langhauses war vermauert und ist erst jüngst wieder aufgedeckt worden. Die Kapitelle der Säulen stimmen mit denen im Innern überein. Die neben der Thür sich zeigende Rundbogenöffnung ist gegenwärtig noch offen, soll aber demnächst geschlossen werden. Dieselbe weist darauf hin, dafs sich hier ehedem ein niedriger Kapellenanbau anschlofs, der sich auf der Südseite wiederholte und der Kirche den Charakter einer Kreuzkirche verlieh. Auf der Südseite ist in dem sich hier der Kirche vorlegenden Kreuzgange[8] die Ostwand des Kreuzflugels noch jetzt erhalten; auf der Nordseite war

[4] Lacomblet a. a. O. Urk. 512.

[5] Abdruck der Urkunde bei Nagelschmitt a. a. O. S. 17.

[6] Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 7.

[7] Auf der Südseite des Chores findet sich an der Ecke ein dem Jahre 239 n. Chr. angehöriger Stein eingemauert, der seiner Inschrift nach der Göttin Sunucsalis gewidmet ist. Vergl. darüber: Klinkenberg „Weihinschrift aus Hoven bei Zülpich". (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 87. Heft (1889) S. 193 ff.)

[8] In dem Kreuzgange hat der sel. Hermann Joseph, welcher am 7. April 1241 zu Hoven starb, seine erste Ruhestätte gefunden. Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 11.

Digitized by Google

Ground Floor Plan
First Floor Plan
Second Floor Plan
Third Floor Plan
Fourth Floor Plan
Fifth Floor Plan
Sixth Floor Plan
Seventh Floor Plan
Eighth Floor Plan
Ninth Floor Plan
Tenth Floor Plan
Eleventh Floor Plan
Twelfth Floor Plan
Thirteenth Floor Plan
Fourteenth Floor Plan
Fifteenth Floor Plan
Sixteenth Floor Plan
Seventeenth Floor Plan
Eighteenth Floor Plan
Nineteenth Floor Plan
Twentieth Floor Plan
Twenty-first Floor Plan
Twenty-second Floor Plan
Twenty-third Floor Plan
Twenty-fourth Floor Plan
Twenty-fifth Floor Plan
Twenty-sixth Floor Plan
Twenty-seventh Floor Plan
Twenty-eighth Floor Plan
Twenty-ninth Floor Plan
Thirtieth Floor Plan
Thirty-first Floor Plan
Thirty-second Floor Plan
Thirty-third Floor Plan
Thirty-fourth Floor Plan
Thirty-fifth Floor Plan
Thirty-sixth Floor Plan
Thirty-seventh Floor Plan
Thirty-eighth Floor Plan
Thirty-ninth Floor Plan
Fortieth Floor Plan
Forty-first Floor Plan
Forty-second Floor Plan
Forty-third Floor Plan
Forty-fourth Floor Plan
Forty-fifth Floor Plan
Forty-sixth Floor Plan
Forty-seventh Floor Plan
Forty-eighth Floor Plan
Forty-ninth Floor Plan
Fiftieth Floor Plan
Fifty-first Floor Plan
Fifty-second Floor Plan
Fifty-third Floor Plan
Fifty-fourth Floor Plan
Fifty-fifth Floor Plan
Fifty-sixth Floor Plan
Fifty-seventh Floor Plan
Fifty-eighth Floor Plan
Fifty-ninth Floor Plan
Sixtieth Floor Plan
Sixty-first Floor Plan
Sixty-second Floor Plan
Sixty-third Floor Plan
Sixty-fourth Floor Plan
Sixty-fifth Floor Plan
Sixty-sixth Floor Plan
Sixty-seventh Floor Plan
Sixty-eighth Floor Plan
Sixty-ninth Floor Plan
Seventieth Floor Plan
Seventy-first Floor Plan
Seventy-second Floor Plan
Seventy-third Floor Plan
Seventy-fourth Floor Plan
Seventy-fifth Floor Plan
Seventy-sixth Floor Plan
Seventy-seventh Floor Plan
Seventy-eighth Floor Plan
Seventy-ninth Floor Plan
Eightieth Floor Plan
Eighty-first Floor Plan
Eighty-second Floor Plan
Eighty-third Floor Plan
Eighty-fourth Floor Plan
Eighty-fifth Floor Plan
Eighty-sixth Floor Plan
Eighty-seventh Floor Plan
Eighty-eighth Floor Plan
Eighty-ninth Floor Plan
Ninetieth Floor Plan
Ninety-first Floor Plan
Ninety-second Floor Plan
Ninety-third Floor Plan
Ninety-fourth Floor Plan
Ninety-fifth Floor Plan
Ninety-sixth Floor Plan
Ninety-seventh Floor Plan
Ninety-eighth Floor Plan
Ninety-ninth Floor Plan
One Hundredth Floor Plan
One Hundred First Floor Plan
One Hundred Second Floor Plan
One Hundred Third Floor Plan
One Hundred Fourth Floor Plan
One Hundred Fifth Floor Plan
One Hundred Sixth Floor Plan
One Hundred Seventh Floor Plan
One Hundred Eighth Floor Plan
One Hundred Ninth Floor Plan
One Hundred Tenth Floor Plan
One Hundred Eleventh Floor Plan
One Hundred Twelfth Floor Plan
One Hundred Thirteenth Floor Plan
One Hundred Fourteenth Floor Plan
One Hundred Fifteenth Floor Plan
One Hundred Sixteenth Floor Plan
One Hundred Seventeenth Floor Plan
One Hundred Eighteenth Floor Plan
One Hundred Nineteenth Floor Plan
One Hundred Twentieth Floor Plan
One Hundred Twenty-first Floor Plan
One Hundred Twenty-second Floor Plan
One Hundred Twenty-third Floor Plan
One Hundred Twenty-fourth Floor Plan
One Hundred Twenty-fifth Floor Plan
One Hundred Twenty-sixth Floor Plan
One Hundred Twenty-seventh Floor Plan
One Hundred Twenty-eighth Floor Plan
One Hundred Twenty-ninth Floor Plan
One Hundred Thirtieth Floor Plan
One Hundred Thirty-first Floor Plan
One Hundred Thirty-second Floor Plan
One Hundred Thirty-third Floor Plan
One Hundred Thirty-fourth Floor Plan
One Hundred Thirty-fifth Floor Plan
One Hundred Thirty-sixth Floor Plan
One Hundred Thirty-seventh Floor Plan
One Hundred Thirty-eighth Floor Plan
One Hundred Thirty-ninth Floor Plan
One Hundred Fortieth Floor Plan
One Hundred Forty-first Floor Plan
One Hundred Forty-second Floor Plan
One Hundred Forty-third Floor Plan
One Hundred Forty-fourth Floor Plan
One Hundred Forty-fifth Floor Plan
One Hundred Forty-sixth Floor Plan
One Hundred Forty-seventh Floor Plan
One Hundred Forty-eighth Floor Plan
One Hundred Forty-ninth Floor Plan
One Hundred Fiftieth Floor Plan
One Hundred Fifty-first Floor Plan
One Hundred Fifty-second Floor Plan
One Hundred Fifty-third Floor Plan
One Hundred Fifty-fourth Floor Plan
One Hundred Fifty-fifth Floor Plan
One Hundred Fifty-sixth Floor Plan
One Hundred Fifty-seventh Floor Plan
One Hundred Fifty-eighth Floor Plan
One Hundred Fifty-ninth Floor Plan
One Hundred Sixtieth Floor Plan
One Hundred Sixty-first Floor Plan
One Hundred Sixty-second Floor Plan
One Hundred Sixty-third Floor Plan
One Hundred Sixty-fourth Floor Plan
One Hundred Sixty-fifth Floor Plan
One Hundred Sixty-sixth Floor Plan
One Hundred Sixty-seventh Floor Plan
One Hundred Sixty-eighth Floor Plan
One Hundred Sixty-ninth Floor Plan
One Hundred Seventieth Floor Plan
One Hundred Seventy-first Floor Plan
One Hundred Seventy-second Floor Plan
One Hundred Seventy-third Floor Plan
One Hundred Seventy-fourth Floor Plan
One Hundred Seventy-fifth Floor Plan
One Hundred Seventy-sixth Floor Plan
One Hundred Seventy-seventh Floor Plan
One Hundred Seventy-eighth Floor Plan
One Hundred Seventy-ninth Floor Plan
One Hundred Eightieth Floor Plan
One Hundred Eighty-first Floor Plan
One Hundred Eighty-second Floor Plan
One Hundred Eighty-third Floor Plan
One Hundred Eighty-fourth Floor Plan
One Hundred Eighty-fifth Floor Plan
One Hundred Eighty-sixth Floor Plan
One Hundred Eighty-seventh Floor Plan
One Hundred Eighty-eighth Floor Plan
One Hundred Eighty-ninth Floor Plan
One Hundred Ninetieth Floor Plan
One Hundred Ninety-first Floor Plan
One Hundred Ninety-second Floor Plan
One Hundred Ninety-third Floor Plan
One Hundred Ninety-fourth Floor Plan
One Hundred Ninety-fifth Floor Plan
One Hundred Ninety-sixth Floor Plan
One Hundred Ninety-seventh Floor Plan
One Hundred Ninety-eighth Floor Plan
One Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Two Hundredth Floor Plan
Two Hundred First Floor Plan
Two Hundred Second Floor Plan
Two Hundred Third Floor Plan
Two Hundred Fourth Floor Plan
Two Hundred Fifth Floor Plan
Two Hundred Sixth Floor Plan
Two Hundred Seventh Floor Plan
Two Hundred Eighth Floor Plan
Two Hundred Ninth Floor Plan
Two Hundred Tenth Floor Plan
Two Hundred Eleventh Floor Plan
Two Hundred Twelfth Floor Plan
Two Hundred Thirteenth Floor Plan
Two Hundred Fourteenth Floor Plan
Two Hundred Fifteenth Floor Plan
Two Hundred Sixteenth Floor Plan
Two Hundred Seventeenth Floor Plan
Two Hundred Eighteenth Floor Plan
Two Hundred Nineteenth Floor Plan
Two Hundred Twentieth Floor Plan
Two Hundred Twenty-first Floor Plan
Two Hundred Twenty-second Floor Plan
Two Hundred Twenty-third Floor Plan
Two Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Two Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Two Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Two Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Two Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Two Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Two Hundred Thirtieth Floor Plan
Two Hundred Thirty-first Floor Plan
Two Hundred Thirty-second Floor Plan
Two Hundred Thirty-third Floor Plan
Two Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Two Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Two Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Two Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Two Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Two Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Two Hundred Fortieth Floor Plan
Two Hundred Forty-first Floor Plan
Two Hundred Forty-second Floor Plan
Two Hundred Forty-third Floor Plan
Two Hundred Forty-fourth Floor Plan
Two Hundred Forty-fifth Floor Plan
Two Hundred Forty-sixth Floor Plan
Two Hundred Forty-seventh Floor Plan
Two Hundred Forty-eighth Floor Plan
Two Hundred Forty-ninth Floor Plan
Two Hundred Fiftieth Floor Plan
Two Hundred Fifty-first Floor Plan
Two Hundred Fifty-second Floor Plan
Two Hundred Fifty-third Floor Plan
Two Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Two Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Two Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Two Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Two Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Two Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Two Hundred Sixtieth Floor Plan
Two Hundred Sixty-first Floor Plan
Two Hundred Sixty-second Floor Plan
Two Hundred Sixty-third Floor Plan
Two Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Two Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Two Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Two Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Two Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Two Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Two Hundred Seventieth Floor Plan
Two Hundred Seventy-first Floor Plan
Two Hundred Seventy-second Floor Plan
Two Hundred Seventy-third Floor Plan
Two Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Two Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Two Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Two Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Two Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Two Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Two Hundred Eightieth Floor Plan
Two Hundred Eighty-first Floor Plan
Two Hundred Eighty-second Floor Plan
Two Hundred Eighty-third Floor Plan
Two Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Two Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Two Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Two Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Two Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Two Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Two Hundred Ninetieth Floor Plan
Two Hundred Ninety-first Floor Plan
Two Hundred Ninety-second Floor Plan
Two Hundred Ninety-third Floor Plan
Two Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Two Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Two Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Two Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Two Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Two Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Three Hundredth Floor Plan
Three Hundred First Floor Plan
Three Hundred Second Floor Plan
Three Hundred Third Floor Plan
Three Hundred Fourth Floor Plan
Three Hundred Fifth Floor Plan
Three Hundred Sixth Floor Plan
Three Hundred Seventh Floor Plan
Three Hundred Eighth Floor Plan
Three Hundred Ninth Floor Plan
Three Hundred Tenth Floor Plan
Three Hundred Eleventh Floor Plan
Three Hundred Twelfth Floor Plan
Three Hundred Thirteenth Floor Plan
Three Hundred Fourteenth Floor Plan
Three Hundred Fifteenth Floor Plan
Three Hundred Sixteenth Floor Plan
Three Hundred Seventeenth Floor Plan
Three Hundred Eighteenth Floor Plan
Three Hundred Nineteenth Floor Plan
Three Hundred Twentieth Floor Plan
Three Hundred Twenty-first Floor Plan
Three Hundred Twenty-second Floor Plan
Three Hundred Twenty-third Floor Plan
Three Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Three Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Three Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Three Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Three Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Three Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Three Hundred Thirtieth Floor Plan
Three Hundred Thirty-first Floor Plan
Three Hundred Thirty-second Floor Plan
Three Hundred Thirty-third Floor Plan
Three Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Three Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Three Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Three Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Three Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Three Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Three Hundred Fortieth Floor Plan
Three Hundred Forty-first Floor Plan
Three Hundred Forty-second Floor Plan
Three Hundred Forty-third Floor Plan
Three Hundred Forty-fourth Floor Plan
Three Hundred Forty-fifth Floor Plan
Three Hundred Forty-sixth Floor Plan
Three Hundred Forty-seventh Floor Plan
Three Hundred Forty-eighth Floor Plan
Three Hundred Forty-ninth Floor Plan
Three Hundred Fiftieth Floor Plan
Three Hundred Fifty-first Floor Plan
Three Hundred Fifty-second Floor Plan
Three Hundred Fifty-third Floor Plan
Three Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Three Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Three Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Three Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Three Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Three Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Three Hundred Sixtieth Floor Plan
Three Hundred Sixty-first Floor Plan
Three Hundred Sixty-second Floor Plan
Three Hundred Sixty-third Floor Plan
Three Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Three Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Three Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Three Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Three Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Three Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Three Hundred Seventieth Floor Plan
Three Hundred Seventy-first Floor Plan
Three Hundred Seventy-second Floor Plan
Three Hundred Seventy-third Floor Plan
Three Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Three Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Three Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Three Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Three Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Three Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Three Hundred Eightieth Floor Plan
Three Hundred Eighty-first Floor Plan
Three Hundred Eighty-second Floor Plan
Three Hundred Eighty-third Floor Plan
Three Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Three Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Three Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Three Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Three Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Three Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Three Hundred Ninetieth Floor Plan
Three Hundred Ninety-first Floor Plan
Three Hundred Ninety-second Floor Plan
Three Hundred Ninety-third Floor Plan
Three Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Three Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Three Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Three Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Three Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Three Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Four Hundredth Floor Plan
Four Hundred First Floor Plan
Four Hundred Second Floor Plan
Four Hundred Third Floor Plan
Four Hundred Fourth Floor Plan
Four Hundred Fifth Floor Plan
Four Hundred Sixth Floor Plan
Four Hundred Seventh Floor Plan
Four Hundred Eighth Floor Plan
Four Hundred Ninth Floor Plan
Four Hundred Tenth Floor Plan
Four Hundred Eleventh Floor Plan
Four Hundred Twelfth Floor Plan
Four Hundred Thirteenth Floor Plan
Four Hundred Fourteenth Floor Plan
Four Hundred Fifteenth Floor Plan
Four Hundred Sixteenth Floor Plan
Four Hundred Seventeenth Floor Plan
Four Hundred Eighteenth Floor Plan
Four Hundred Nineteenth Floor Plan
Four Hundred Twentieth Floor Plan
Four Hundred Twenty-first Floor Plan
Four Hundred Twenty-second Floor Plan
Four Hundred Twenty-third Floor Plan
Four Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Four Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Four Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Four Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Four Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Four Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Four Hundred Thirtieth Floor Plan
Four Hundred Thirty-first Floor Plan
Four Hundred Thirty-second Floor Plan
Four Hundred Thirty-third Floor Plan
Four Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Four Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Four Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Four Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Four Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Four Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Four Hundred Fortieth Floor Plan
Four Hundred Forty-first Floor Plan
Four Hundred Forty-second Floor Plan
Four Hundred Forty-third Floor Plan
Four Hundred Forty-fourth Floor Plan
Four Hundred Forty-fifth Floor Plan
Four Hundred Forty-sixth Floor Plan
Four Hundred Forty-seventh Floor Plan
Four Hundred Forty-eighth Floor Plan
Four Hundred Forty-ninth Floor Plan
Four Hundred Fiftieth Floor Plan
Four Hundred Fifty-first Floor Plan
Four Hundred Fifty-second Floor Plan
Four Hundred Fifty-third Floor Plan
Four Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Four Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Four Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Four Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Four Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Four Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Four Hundred Sixtieth Floor Plan
Four Hundred Sixty-first Floor Plan
Four Hundred Sixty-second Floor Plan
Four Hundred Sixty-third Floor Plan
Four Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Four Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Four Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Four Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Four Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Four Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Four Hundred Seventieth Floor Plan
Four Hundred Seventy-first Floor Plan
Four Hundred Seventy-second Floor Plan
Four Hundred Seventy-third Floor Plan
Four Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Four Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Four Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Four Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Four Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Four Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Four Hundred Eightieth Floor Plan
Four Hundred Eighty-first Floor Plan
Four Hundred Eighty-second Floor Plan
Four Hundred Eighty-third Floor Plan
Four Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Four Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Four Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Four Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Four Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Four Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Four Hundred Ninetieth Floor Plan
Four Hundred Ninety-first Floor Plan
Four Hundred Ninety-second Floor Plan
Four Hundred Ninety-third Floor Plan
Four Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Four Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Four Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Four Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Four Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Four Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Five Hundredth Floor Plan
Five Hundred First Floor Plan
Five Hundred Second Floor Plan
Five Hundred Third Floor Plan
Five Hundred Fourth Floor Plan
Five Hundred Fifth Floor Plan
Five Hundred Sixth Floor Plan
Five Hundred Seventh Floor Plan
Five Hundred Eighth Floor Plan
Five Hundred Ninth Floor Plan
Five Hundred Tenth Floor Plan
Five Hundred Eleventh Floor Plan
Five Hundred Twelfth Floor Plan
Five Hundred Thirteenth Floor Plan
Five Hundred Fourteenth Floor Plan
Five Hundred Fifteenth Floor Plan
Five Hundred Sixteenth Floor Plan
Five Hundred Seventeenth Floor Plan
Five Hundred Eighteenth Floor Plan
Five Hundred Nineteenth Floor Plan
Five Hundred Twentieth Floor Plan
Five Hundred Twenty-first Floor Plan
Five Hundred Twenty-second Floor Plan
Five Hundred Twenty-third Floor Plan
Five Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Five Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Five Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Five Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Five Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Five Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Five Hundred Thirtieth Floor Plan
Five Hundred Thirty-first Floor Plan
Five Hundred Thirty-second Floor Plan
Five Hundred Thirty-third Floor Plan
Five Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Five Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Five Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Five Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Five Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Five Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Five Hundred Fortieth Floor Plan
Five Hundred Forty-first Floor Plan
Five Hundred Forty-second Floor Plan
Five Hundred Forty-third Floor Plan
Five Hundred Forty-fourth Floor Plan
Five Hundred Forty-fifth Floor Plan
Five Hundred Forty-sixth Floor Plan
Five Hundred Forty-seventh Floor Plan
Five Hundred Forty-eighth Floor Plan
Five Hundred Forty-ninth Floor Plan
Five Hundred Fiftieth Floor Plan
Five Hundred Fifty-first Floor Plan
Five Hundred Fifty-second Floor Plan
Five Hundred Fifty-third Floor Plan
Five Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Five Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Five Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Five Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Five Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Five Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Five Hundred Sixtieth Floor Plan
Five Hundred Sixty-first Floor Plan
Five Hundred Sixty-second Floor Plan
Five Hundred Sixty-third Floor Plan
Five Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Five Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Five Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Five Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Five Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Five Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Five Hundred Seventieth Floor Plan
Five Hundred Seventy-first Floor Plan
Five Hundred Seventy-second Floor Plan
Five Hundred Seventy-third Floor Plan
Five Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Five Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Five Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Five Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Five Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Five Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Five Hundred Eightieth Floor Plan
Five Hundred Eighty-first Floor Plan
Five Hundred Eighty-second Floor Plan
Five Hundred Eighty-third Floor Plan
Five Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Five Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Five Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Five Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Five Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Five Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Five Hundred Ninetieth Floor Plan
Five Hundred Ninety-first Floor Plan
Five Hundred Ninety-second Floor Plan
Five Hundred Ninety-third Floor Plan
Five Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Five Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Five Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Five Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Five Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Five Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Six Hundredth Floor Plan
Six Hundred First Floor Plan
Six Hundred Second Floor Plan
Six Hundred Third Floor Plan
Six Hundred Fourth Floor Plan
Six Hundred Fifth Floor Plan
Six Hundred Sixth Floor Plan
Six Hundred Seventh Floor Plan
Six Hundred Eighth Floor Plan
Six Hundred Ninth Floor Plan
Six Hundred Tenth Floor Plan
Six Hundred Eleventh Floor Plan
Six Hundred Twelfth Floor Plan
Six Hundred Thirteenth Floor Plan
Six Hundred Fourteenth Floor Plan
Six Hundred Fifteenth Floor Plan
Six Hundred Sixteenth Floor Plan
Six Hundred Seventeenth Floor Plan
Six Hundred Eighteenth Floor Plan
Six Hundred Nineteenth Floor Plan
Six Hundred Twentieth Floor Plan
Six Hundred Twenty-first Floor Plan
Six Hundred Twenty-second Floor Plan
Six Hundred Twenty-third Floor Plan
Six Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Six Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Six Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Six Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Six Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Six Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Six Hundred Thirtieth Floor Plan
Six Hundred Thirty-first Floor Plan
Six Hundred Thirty-second Floor Plan
Six Hundred Thirty-third Floor Plan
Six Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Six Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Six Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Six Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Six Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Six Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Six Hundred Fortieth Floor Plan
Six Hundred Forty-first Floor Plan
Six Hundred Forty-second Floor Plan
Six Hundred Forty-third Floor Plan
Six Hundred Forty-fourth Floor Plan
Six Hundred Forty-fifth Floor Plan
Six Hundred Forty-sixth Floor Plan
Six Hundred Forty-seventh Floor Plan
Six Hundred Forty-eighth Floor Plan
Six Hundred Forty-ninth Floor Plan
Six Hundred Fiftieth Floor Plan
Six Hundred Fifty-first Floor Plan
Six Hundred Fifty-second Floor Plan
Six Hundred Fifty-third Floor Plan
Six Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Six Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Six Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Six Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Six Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Six Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Six Hundred Sixtieth Floor Plan
Six Hundred Sixty-first Floor Plan
Six Hundred Sixty-second Floor Plan
Six Hundred Sixty-third Floor Plan
Six Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Six Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Six Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Six Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Six Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Six Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Six Hundred Seventieth Floor Plan
Six Hundred Seventy-first Floor Plan
Six Hundred Seventy-second Floor Plan
Six Hundred Seventy-third Floor Plan
Six Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Six Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Six Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Six Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Six Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Six Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Six Hundred Eightieth Floor Plan
Six Hundred Eighty-first Floor Plan
Six Hundred Eighty-second Floor Plan
Six Hundred Eighty-third Floor Plan
Six Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Six Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Six Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Six Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Six Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Six Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Six Hundred Ninetieth Floor Plan
Six Hundred Ninety-first Floor Plan
Six Hundred Ninety-second Floor Plan
Six Hundred Ninety-third Floor Plan
Six Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Six Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Six Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Six Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Six Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Six Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Seven Hundredth Floor Plan
Seven Hundred First Floor Plan
Seven Hundred Second Floor Plan
Seven Hundred Third Floor Plan
Seven Hundred Fourth Floor Plan
Seven Hundred Fifth Floor Plan
Seven Hundred Sixth Floor Plan
Seven Hundred Seventh Floor Plan
Seven Hundred Eighth Floor Plan
Seven Hundred Ninth Floor Plan
Seven Hundred Tenth Floor Plan
Seven Hundred Eleventh Floor Plan
Seven Hundred Twelfth Floor Plan
Seven Hundred Thirteenth Floor Plan
Seven Hundred Fourteenth Floor Plan
Seven Hundred Fifteenth Floor Plan
Seven Hundred Sixteenth Floor Plan
Seven Hundred Seventeenth Floor Plan
Seven Hundred Eighteenth Floor Plan
Seven Hundred Nineteenth Floor Plan
Seven Hundred Twentieth Floor Plan
Seven Hundred Twenty-first Floor Plan
Seven Hundred Twenty-second Floor Plan
Seven Hundred Twenty-third Floor Plan
Seven Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Thirtieth Floor Plan
Seven Hundred Thirty-first Floor Plan
Seven Hundred Thirty-second Floor Plan
Seven Hundred Thirty-third Floor Plan
Seven Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Fortieth Floor Plan
Seven Hundred Forty-first Floor Plan
Seven Hundred Forty-second Floor Plan
Seven Hundred Forty-third Floor Plan
Seven Hundred Forty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Forty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Forty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Forty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Forty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Forty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Fiftieth Floor Plan
Seven Hundred Fifty-first Floor Plan
Seven Hundred Fifty-second Floor Plan
Seven Hundred Fifty-third Floor Plan
Seven Hundred Fifty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Fifty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Fifty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Fifty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Fifty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Fifty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Sixtieth Floor Plan
Seven Hundred Sixty-first Floor Plan
Seven Hundred Sixty-second Floor Plan
Seven Hundred Sixty-third Floor Plan
Seven Hundred Sixty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Sixty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Sixty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Sixty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Sixty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Sixty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Seventieth Floor Plan
Seven Hundred Seventy-first Floor Plan
Seven Hundred Seventy-second Floor Plan
Seven Hundred Seventy-third Floor Plan
Seven Hundred Seventy-fourth Floor Plan
Seven Hundred Seventy-fifth Floor Plan
Seven Hundred Seventy-sixth Floor Plan
Seven Hundred Seventy-seventh Floor Plan
Seven Hundred Seventy-eighth Floor Plan
Seven Hundred Seventy-ninth Floor Plan
Seven Hundred Eightieth Floor Plan
Seven Hundred Eighty-first Floor Plan
Seven Hundred Eighty-second Floor Plan
Seven Hundred Eighty-third Floor Plan
Seven Hundred Eighty-fourth Floor Plan
Seven Hundred Eighty-fifth Floor Plan
Seven Hundred Eighty-sixth Floor Plan
Seven Hundred Eighty-seventh Floor Plan
Seven Hundred Eighty-eighth Floor Plan
Seven Hundred Eighty-ninth Floor Plan
Seven Hundred Ninetieth Floor Plan
Seven Hundred Ninety-first Floor Plan
Seven Hundred Ninety-second Floor Plan
Seven Hundred Ninety-third Floor Plan
Seven Hundred Ninety-fourth Floor Plan
Seven Hundred Ninety-fifth Floor Plan
Seven Hundred Ninety-sixth Floor Plan
Seven Hundred Ninety-seventh Floor Plan
Seven Hundred Ninety-eighth Floor Plan
Seven Hundred Ninety-ninth Floor Plan
Eight Hundredth Floor Plan
Eight Hundred First Floor Plan
Eight Hundred Second Floor Plan
Eight Hundred Third Floor Plan
Eight Hundred Fourth Floor Plan
Eight Hundred Fifth Floor Plan
Eight Hundred Sixth Floor Plan
Eight Hundred Seventh Floor Plan
Eight Hundred Eighth Floor Plan
Eight Hundred Ninth Floor Plan
Eight Hundred Tenth Floor Plan
Eight Hundred Eleventh Floor Plan
Eight Hundred Twelfth Floor Plan
Eight Hundred Thirteenth Floor Plan
Eight Hundred Fourteenth Floor Plan
Eight Hundred Fifteenth Floor Plan
Eight Hundred Sixteenth Floor Plan
Eight Hundred Seventeenth Floor Plan
Eight Hundred Eighteenth Floor Plan
Eight Hundred Nineteenth Floor Plan
Eight Hundred Twentieth Floor Plan
Eight Hundred Twenty-first Floor Plan
Eight Hundred Twenty-second Floor Plan
Eight Hundred Twenty-third Floor Plan
Eight Hundred Twenty-fourth Floor Plan
Eight Hundred Twenty-fifth Floor Plan
Eight Hundred Twenty-sixth Floor Plan
Eight Hundred Twenty-seventh Floor Plan
Eight Hundred Twenty-eighth Floor Plan
Eight Hundred Twenty-ninth Floor Plan
Eight Hundred Thirtieth Floor Plan
Eight Hundred Thirty-first Floor Plan
Eight Hundred Thirty-second Floor Plan
Eight Hundred Thirty-third Floor Plan
Eight Hundred Thirty-fourth Floor Plan
Eight Hundred Thirty-fifth Floor Plan
Eight Hundred Thirty-sixth Floor Plan
Eight Hundred Thirty-seventh Floor Plan
Eight Hundred Thirty-eighth Floor Plan
Eight Hundred Thirty-ninth Floor Plan
Eight Hundred Fortieth Floor Plan
Eight Hundred Forty-first Floor Plan
Eight Hundred Forty-second Floor Plan
Eight Hundred Forty-third Floor Plan
Eight Hundred Forty-fourth Floor Plan
Eight Hundred Forty-fifth Floor Plan
Eight Hundred Forty-sixth Floor Plan
Eight Hundred Forty-seventh Floor Plan
Eight Hundred Forty-eighth Floor Plan
Eight Hundred Forty-

sie bis vor Kurzem ebenfalls noch vorhanden; sie war in Scheunen, welche hier anstiefsen, verbaut und ist mit diesen, um die Kirche freizustellen, abgebrochen worden, da eine Wiedererrichtung der Kreuzflügel vorläufig nicht in Aussicht genommen ist.

Während das Langhaus mit einem einfachen Gesimse abschliefst, ist dem Chor mit der Apsis in den das Gesims stützenden Konsolen ein reicherer Schmuck verliehen worden. Dieselben sind zum Theil ornamental, zum Theil als Köpfe gebildet.

Was hier besonders interessirt, ist der Umstand, dafs die abgestuft vorspringenden Lisenen der Apside zu richtigen Strebepfeilern ausgebildet sind, die an ihrem untern Ende (über dem Sockel) 0,45 *m* vor die Apsidenwand vortreten.[9] Gegenüber der Angabe von Dehio-Bezold, dafs in Deutschland der Strebepfeiler keine Aufnahme gefunden hat bis zum Eintritt der Gothik,[10] hat jüngst schon Effmann darauf hingewiesen, dafs an den Kreuzgängen zu Bonn und Oberpleis, streng romanischen Bauten aus der Zeit von 1150, wirkliche Strebepfeiler auftreten. Die Strebepfeiler an der Apsis der Kirche zu Hoven bieten einen weiteren Beleg dafür, dafs man dieselben auch schon an rein romanischen Bauten zur Anwendung gebracht hat, wenn auch von einer zielbewufsten Durchbildung des Systems freilich noch keine Rede ist. Besonders fällt es auf, dafs die Theilung ohne Rücksicht auf die Fensteranlage erfolgt und auch in der Mitte der Apsis ein Strebefeiler angeordnet ist, der unter der Fensterbank endigt.[11]

Die Ausbildung des Thurmes, die Ueberleitung aus dem Viereck ins Achteck geht ebenfalls aus den Abbildungen klar hervor.[12] Merkwürdig erscheint an demselben das Mifsverhältnifs, in welchem er zu der Gröfse der Kirche steht, und kaum erscheint es glaublich, dafs Thurm und Kirche einer planeinheitlichen Anlage angehören. Die Annahme aber, dafs der Thurm eine spätere Zuthat bildet, ist nicht minder unwahrscheinlich, da man auch dann denselben zu einer der Kirche entsprechenden Höhe emporgeführt haben würde. Dafür, dafs der Thurm als Theil einer früheren Anlage beim Bau der Kirche beibehalten wurde, fehlt aber auch ein bestimmter Anhalt, wenn man denselben nicht etwa darin suchen will, dafs die Eckblätter, welche in der Kirche überall auftreten, an den Basen der Säulen in den Schallöffnungen noch fehlen. Die Kapitelle zeigen die einfache Würfelform. Möglich bleibt es daher immerhin, dafs in dem Thurme ein Rest der Maximinskirche erhalten ist, welche bereits bestand, als die Nonnen in den Besitz von Hoven kamen.[13]

Von dem Sturme, der im Anfange unseres Jahrhunderts so manche Stiftung der Vorzeit hinweggefegt hat, ist auch Hoven nicht verschont geblieben; im Jahre 1802 wurden die Kloster-güter von der französischen Regierung mit Beschlag belegt und veräufsert und kamen so in Privatbesitz. Die Kirche wurde seitdem als Scheune benutzt. Aber die Zeit ist nicht mehr fern, in welcher die Kirche sich dem Gottesdienste erschliefsen wird. Auf Betreiben des Herrn Pfarrers Grubenbecher zu Köln, als bezüglichem Kommissar, sind im vorigen Jahre Kirche und Kloster von der Genossenschaft der Augustinerinnen angekauft und die Klostergebäude zu einer Anstalt eingerichtet worden, in welcher die rheinische Provinzialverwaltung die als unheilbar befundenen weiblichen katholischen Irren verpflegen läfst. Dieselbe ist gegenwärtig mit 130 Personen belegt, soll aber derart erweitert werden, dafs sie eine Zahl von 300 Kranken aufnehmen kann. Die Arbeiten, welche erforderlich waren, um die vollständig in Unstand gekommene Klosterkirche wieder als Anstaltskirche benutzbar zu machen, sind in der Ausführung begriffen und ist die Vollendung derselben im nächsten Jahre zu erwarten. Es steht zu hoffen, dafs durch die Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung, welche schon so manches Bauwerk durch ihre Fürsorge vom Untergange gerettet hat, auch diese Kirche in würdiger Weise erstehen wird.

Köln. Architekt Th. Kremer.

---

[9] [Auch an dem Chore der Pfarrkirche zu Soller bei Vettweifs, der als eine etwas einfachere aber gleichzeitige Nachbildung des Hovener erscheint, befinden sich solche pfeilerartige Verstärkungen.] D. H.

[10] Dehio-Bezold „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" (1884), S. 154.

[11] Effmann „Deutsche Bauzeitung" (1889), S. 273.

[12] [Der hier erscheinende Helm ist, da der vorhandene eine spätere Zuthat und der Erneuerung dringend bedürftig ist, dem Helme des ganz ähnlich konstruirten Thurmes zu Gollingen bei Frankenhausen nachgebildet, von welchem Lehfeldt in „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens", 5. Heft S. 80 ff. Abbildung und Beschreibung gibt.] D. H.

[13] Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 6.

Digitized by Google

Nachrichten.

Die Preisbewerbung für das Kaiser Wilhelm-Denkmal des deutschen Reiches in Berlin.

Während die Ausstellung der Entwürfe für das dem Kaiser Wilhelm zu errichtende National-Denkmal das allgemeine Interesse schon lebhaft in Anspruch nahm, hat nunmehr, nachdem durch das Preisgericht die Entscheidung über die Vertheilung der Preise getroffen ist, eine scharfe Erörterung in der Presse sich entwickelt, in welcher weit auseinander gehende Auffassungen, sowohl über den zu wählenden Platz, wie auch über die Gestaltung des Denkmals zur Geltung gebracht werden. — Nach dem Preisausschreiben, welches im Januar d. J. veröffentlicht wurde, hatte diese Preiskonkurrenz im Wesentlichen nur einen vorbereitenden Zweck; es sollten die Anforderungen vorläufig festgestellt werden, „welche an ein, des Andenkens des grofsen Kaisers würdiges, den Anschauungen des deutschen Volkes entsprechendes Denkmal zu erheben seien", und die Begriffe über den Platz und die Art und Anlage desselben mindestens geklärt werden. In den Bedingungen des Preisausschreibens wurden 6 Plätze, theils innerhalb der Stadt, theils vor dem Brandenburger Thor belegen, als ausschliefslich zulässig bezeichnet, im übrigen aber der künstlerischen Gestaltung keine Schranke gezogen, und im Besonderen die Baukunst, wie die Skulptur oder eine Verbindung beider, und auch unter Heranziehung der Malerei in Anspruch genommen. — Diese weite Freiheit für die Bewegung der Phantasie und der schöpferischen Kraft der Künstler war ohne Zweifel, insbesondere für eine Preisbewerbung, welche einen vorbereitenden oder aufklärenden Zweck verfolgte, höchst erfreulich und entsprechend, und die in die Bewerbung eintretenden Künstler haben von derselben auch einen weitgehenden Gebrauch gemacht. Mag auch kein Entwurf, der zur sofortigen Ausführung sich als geeignet darstellte, eingegangen sein, so sind doch unseres Erachtens durch die Anschauung und Prüfung der zahlreichen eingelieferten Entwürfe gewisse Grundzüge und Grenzen gewonnen, welche für die Ausführung als mafsgebend anzusehen sind.

Zunächst kann wohl durch die Entwürfe nach allgemeiner Auffassung als festgestellt betrachtet werden, dafs der Platz vor dem Schlofs am Lustgarten mit Rücksicht auf das Schlofs, das künstlerisch und historisch bedeutsamste Gebäude Berlin's, und im Hinblick auf die schräg einlaufende Hauptstrafse und Schlofsbrücke überhaupt als nicht geeignet erscheint, und dafs derselbe, ebenso wie der Platz an der Schlofsfreiheit (westlich vom Schlofs) jeglichen an das Denkmal sich anschliefsenden architektonischen Aufbau verbietet. An diesem letzteren Platz würde ein architektonisches Werk die schönste Seite des Schlosses beinahe nicht minder beeinträchtigen, als die jetzt dort an der Spree befindlichen Häuser, deren Beseitigung allerdings eine höchst erfreuliche Verschonerung der Stadt herbeiführen könnte. Aber auch für ein einfaches Standbild bietet dieser Platz erhebliche Bedenken, weil eine gänzliche Ueberbrückung der Spree wohl mit Rücksicht auf die Schifffahrt ausgeschlossen erscheint und ohne dieselbe bezüglich der leichten Besichtigung des Denkmals und bezüglich des Lichtes grofse Schwierigkeiten kaum zu beseitigen sein möchten.

Eine nähere Prüfung des Platzes zwischen der königl. Bibliothek und dem Opernhause würde zwar einen in mäfsigen Dimensionen aufgeführten architektonischen Bau wohl an sich möglich erscheinen lassen, aber die anliegenden Gebäude würden doch eine erhebliche Beeinträchtigung erleiden und auf die Gartenanlage, die beseitigt werden müfste, wird man an dieser Stelle ungern verzichten.

Auf dem Pariser Platz kann ebenfalls nur ein einfaches Standbild seine Stelle finden und zwar auch mit Rücksicht auf die Nähe des Brandenburger Thores wohl nur unter Beseitigung des letzten Theils der Allee der Linden. Unbedingt unzweifelhaft ist es, dafs eine Umgestaltung des Brandenburger Thores durch Um- oder Anbauten oder eine Versetzung desselben den Rücksichten der Pietät, welche dieses Bauwerk für sich in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, nicht entspricht, und ebenso auch grofse oder reichgestaltete Bauwerke in der unmittelbaren Nähe desselben, etwa am Anfang der Charlottenburger Chaussee, diesem historischen Thore schädlich sind; daher werden alle Pläne, welche solche Beeinträchtigungen in Aussicht nehmen, gänzlich zu verwerfen sein.

Eine zweifelhaftere Frage ist es, inwiefern bezüglich des Platzes und der Gestaltung des Denkmals den Anschauungen des Volkes Rechnung getragen werden kann oder soll, da dieselben vielfach in entgegengesetzten Richtungen laut werden, und Wünsche verschiedenster Art hervortreten, welche grofsentheils auf Empfindungen und Gefühlen beruhen, deren Berechtigung und Begründung einer mehr subjektiven Werthschätzung unterliegt. Vielfach ist die Ansicht mit besonderem Nachdruck geltend gemacht, dafs das Denkmal in dem Mittelpunkte der Stadt, in der Nähe des Schlosses seinen Platz finden müsse, und nur dorthin gehöre, während von anderer Seite die Meinung Vertretung findet, dafs ein entsprechendes, grofsartiges Denkmal an der Charlottenburger Chaussee, an der Siegesallee oder am Königsplatz errichtet werden müsse, weil nur dort ein hinreichender, genügender Raum sich finde, und dahin müsse es um so mehr gestellt werden, als diese Gegend bei dem überaus raschen, grofsartigen Anwachsen der Stadt bald als mitten in Berlin gelegen anzusehen wäre. Ferner wird von vielen Seiten besonders hervorgehoben, dafs nur ein grofses Reiterstandbild als geeignet erscheine, auf welchem der Kaiser so dargestellt wurde, wie er in der Erinnerung der Zeitgenossen lebt, wie Alle ihn gesehen haben; eine mehr idealisirte Darstellung, z. B. etwa mit der Kaiserkrone und dem Scepter, werde dagegen befremdend wirken und sei abzuweisen. Ueber die Berechtigung solcher Empfindungen oder Wünsche zu streiten, oder dieselbe abzuwägen, scheint uns, vornehmlich für diese Mittheilungen, nicht geeignet. Vom Standpunkte des Interesses der Kunst ausgehend, möchten wir uns der Auffassung zuneigen, dafs im gegenwärtigen Falle — wenn selbstredend auch der künstlerische Werth eines Kunstdenkmals nicht nach dessen Umfang oder der Gröfse der Anlage zu bemessen ist — eine reichere

Digitized by Google

Anlage und eine Verbindung des Standbildes mit einem architektonischen Aufbau den Verhältnissen angemessen oder doch als wünschenswerth zu erachten sein dürfte.

Nach den Beschlüssen des Bundesraths und des Reichstags soll dem Kaiser Wilhelm — dem Gründer des Reichs — von Reichswegen ein Denkmal gesetzt, also vom deutschen Reiche ein National-Denkmal errichtet werden; mehr als in anderen Fällen ist daher eine reichere Anlage, eine grofsartigere Gestaltung, eine prächtige Kunstleistung geboten und daher liegt es nahe, dafs für dieses Werk die Architektur mit der Skulptur in Verbindung trete. Ein solches Werk zu schaffen, ist fürwahr eine herrliche und grofsartige, aber freilich auch eine recht schwere Aufgabe für Bildhauer und Architekten, und es erfordert eine reiche, schöpferische Kraft und ein feines Schönheitsgefühl und ein umfassendes Können, um ein den zu stellenden Anforderungen genügendes Werk zu schaffen, durch welches die Schöpfung des Bildhauers mit der Architektur in das richtige Zusammenwirken, in harmonische Verbindung gebracht wird. Das Standbild mufs als Kern, als Hauptsache jedem Beschauer entgegentreten, und zwar mit der vollen Würde und der historischen Bedeutung des Kaisers, der verherrlicht werden soll. Der architektonische Bau, der sich über dem Standbild wölbt oder dasselbe umschliefst, mufs sich in seinem Zwecke klar darstellen und uns entgegentreten als ein für das Standbild geschaffener Aufbau, welcher demselben eine Umfassung, einen würdigen Abschlufs, eine gewisse Weihe bieten, und die Bedeutung und Wirkung des Standbildes erhöhen soll.

Das Preisgericht ist bei der Preisvertheilung, wie uns scheint, von ähnlichen Voraussetzungen ausgegangen, indem es die beiden ersten Preise Entwürfen zuerkannte, welche, nur Lagepläne und Ansichten in Zeichnung, nicht aber ein ausgeführtes Modell des Standbildes bietend, in Verbindung mit dem Standbilde reiche architektonische Anlagen vorgesehen und der Bedeutung dieses Kunstwerkes als angemessen und entsprechend erachtet hatten. Mag man auch Manches an diesen Entwürfen nicht gutheifsen zu können glauben, mag man auch die Halle und Gallerien des einen Entwurfes für zu ausgedehnt und im Stil nicht ganz zusammenstimmend ansehen, oder an dem andern Entwurfe die Architektur etwas unruhig und phantastisch finden, immerhin wird zuzugeben sein, dafs in beiden ein schöner und genialer Gedanke in grofsartiger Weise konzipirt und künstlerisch zur würdigen Darstellung gebracht war.

Von den vier mit den zweiten Preisen bedachten Entwürfen brachten drei ein Reiter-Standbild in Gips-Modell, zugleich aber ebenfalls in Verbindung mit architektonischen Auf- oder Umbauten, welche letztere aber in ihrer Gestaltung den Vergleich mit den entsprechenden Anlagen der beiden erstprämiirten Entwürfe nicht halten konnten. Jedoch bietet der in dem Entwurfe Nr. 97 („Deutsch") geplante Triumphbogen, wenn er vielleicht wohl ein wenig leichter angelegt sein könnte, doch sehr erhebliche Schönheit und verdient keineswegs die ungünstige Beurtheilung, welche er in einem Theil der Presse erfahren; insbesondere ist der Schmuck desselben durch Skulptur geistvoll entworfen und elegant und fein durchgeführt. Das vor den Bogen gestellte Reiter-Standbild mit einem sehr einfachen Sockel bringt in der Behandlung der Figur des Kaisers eine grofse Ruhe, Einfachheit und Würde zur Erscheinung, und läfst ein anmuthendes, harmonisches Zusammenwirken des Standbildes mit der Architektur erkennen, sodafs in diesen Beziehungen dieser Entwurf hervorragend sich auszeichnet.

Auch dem Standbilde des Entwurfs Nr. 89 („Friede") verdient wegen seiner Schönheit, Ruhe und Würde, besondere Anerkennung zu Theil zu werden, sowohl wegen der Figur des Kaisers, als auch wegen der Anlage des Sockels. Der Kaiser trägt das Reichsschwert und kaiserlichen Schmuck. Dagegen gibt die architektonische Anlage zu schweren Bedenken Anlafs.

Der Entwurf Nr. 16 („vivos voco") endlich bietet uns das sorgfältig ausgearbeitete Modell eines antiken Rundbaues mit flacher Kuppel, welcher von einem viereckigen, fensterlosen Bau eingeschlossen wird; die innere mit grofser Schönheit konstruirte und mit reichem Schmuck in Skulptur gezierte Halle enthält in einer Nische die sitzende Figur des Kaisers in kaiserlichem Ornat. Dem Gedanken des Künstlers, einen ernsten weihevollen Raum zu schaffen, in welchem das Bild des Kaisers vor den Unbilden der Witterung geschützt, dem von dem Lärm und Treiben der umgebenden Welt abgetrennten Beschauer besonders wirksam entgegentreten sollte, kann man in gewisser Weise eine Zustimmung nicht versagen, aber die Ausführung desselben entspricht unseres Dafürhaltens nicht der Idee, denn der Bau stellt sich in seinem äufseren Gesammteindruck nicht als eine Ehrenhalle, auch nicht als ein weihevoller Raum, sondern ganz unbedingt als ein antikes Mausoleum dar; dieser Empfindung, ein für ein Grabmal bestimmten Bau vor sich zu haben, wird sich Niemand entziehen können, und daher scheint uns der Entwurf, trotz des vielen Schönen, welches ihn im Einzelnen auszeichnet, als ein verfehlter betrachtet werden zu müssen. Ohne Zweifel ist dem Bau in seiner antiken Struktur eine vornehme Eleganz und anregende Eigenart nicht abzusprechen, jedoch ist hierbei die Frage in Erwägung zu ziehen, ob nicht, falls der Bau nach den Verhältnissen des Entwurfs zur Ausführung gebracht würde, alle architektonischen Gliederungen und Profile sich viel zu schwach und dünn darstellen würden, da wir nicht die Luft und das Licht des Südens haben und kräftigerer Schatten für alle Linien bedürfen. Zu beiden Seiten des Haupteinganges befinden sich in der Frontmauer des Baues je 4 Paare von weiblichen Karyatiden, welche im Profil gesehen werden und in strenger schreitender Haltung eine Art von Gallerie bilden. Nach der Erläuterung des Künstlers stellen sie einen Festzug deutscher Jungfrauen dar, Kränze und Sträufse von Kornblumen in den Händen tragend. Uns will scheinen, dafs überhaupt der Verwendung von Karyatiden in der Kunst des Alterthums als tragender Bauglieder Bedenken vom ästhetischen Standpunkte aus entgegen gestellt werden können, jedenfalls aber wird man es nicht als zulässig bezeichnen können, solche tragende Bauglieder schreitend, einen Festzug andeutend, einem Bauwerk einzufügen.

Ein weiteres Eingehen auf andere Entwürfe wird der Raum hier nicht gestatten, obschon noch vielfach Gelegenheit zu anerkennenden Mittheilungen, aber auch zu tadelnden Bemerkungen sich bieten könnte.

Digitized by Google

Eine grofse Anzahl von Künstlern hat für die Preisbewerbung Kraft, Arbeit und Sorgfalt in reichem Mafse verwendet und manch schöner Gedanke ist zur Darstellung gebracht. Wir zweifeln für die weitere Entwickelung dieser Angelegenheit nicht, dafs es den deutschen Künstlern gelingen wird, ein würdiges Werk zu schaffen, welches auch für späte Zeiten von dem Geiste und der Kraft der heutigen deutschen Kunst ein ehrenvolles Zeugnifs gibt. Cl. Frhr. v. Heereman.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat ihre statutenmäfsige Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 17. Oktober zu Bonn im Borromäushause unter dem Vorsitze des Freiherrn von Heereman abgehalten. Nachdem die bereits geprüften Bilanzen des ersten Jahres und des ersten Semesters vom zweiten Jahre des Bestehens der „Zeitschrift" vorgelegt und genehmigt waren, wurden die übrigen Angelegenheiten derselben, namentlich ihre Haltung, Erfolge, Bedürfnisse in anregender Debatte eingehend besprochen. Die bisherige Leitung der Zeitschrift fand vollkommene Anerkennung und über verschiedene Wünsche, die geäufsert und mehrfache Vorschläge, die gemacht wurden, erfolgte allseitige Verständigung. Die Nothwendigkeit, dafs der Abonnentenkreis sich noch erheblich erweitere, wurde stark betont und auf die Obliegenheit wie der Vorstandsmitglieder, so der katholischen Presse hingewiesen, dazu mitzuwirken, namentlich in Schlesien und in Bayern. Dafs besonders der Klerus sich die Verbreitung der seinen Zwecken in hervorragendem Mafse dienenden Zeitschrift angelegen sein lasse, wurde als wichtigstes Moment hervorgehoben.

Bücherschau.

Der Ausbau und die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim a. Rhein. Festschrift zur Feier der Vollendung am 31. Mai 1889. Im Auftrag des Bauvereins bearbeitet und herausgegeben von dem bauleitenden Architekten Professor Heinrich Freiherrn von Schmidt. Mit einem Vorbericht von Otto Bonhard, Pfarrer in Oppenheim. 1889, Verlag des Vereins. Gr. Fol.

Wenn einerseits nicht wenige Erscheinungen der Gegenwart darauf deuten, dafs der Materialismus die Oberhand gewinnt, dafs die Kunst und die Poesie aus dem Leben schwinden, so treten, Gottlob, anderseits Thatsachen hervor, welche geeignet sind, solche Besorgnifs schwinden zu machen. Von nicht geringer Bedeutung nach dieser Richtung hin erscheint es u. A., dafs der geschichtliche Sinn immer reger wird, dafs insbesondere lange vernachlässigte, ja mifshandelte historische Kunstdenkmäler allgemeines Interesse in Anspruch nehmen, gewissermafsen verjüngt aus dem Verfalle erstehen. Unter den Denkmälern solcher Art nimmt die in der Ueberschrift bezeichnete Kirche eine hervorragende Stelle ein. Obwohl dieselbe in verschiedenen Bauperioden ihre Entstehung fand, reihen sich doch die in diesen Perioden entstandenen Theile des Bauwerkes harmonisch aneinander. Ein romanischer Bau stand 1240 vollendet da, als die Gothik, dem germanischen — westfränkischen — Genius entsprossen, eben ihren Einzug in die diesseitigen Landestheile gehalten hatte. In allen Bauhütten gewann man alsbald die Ueberzeugung, dafs diese neue Bauweise eine höhere Entwickelungsstufe der Architektur darstelle. So ward denn schon 1262 mit der Verdrängung des romanischen Baues durch einen gothischen begonnen, von welchem ersteren nur die beiden Thürme übrig geblieben sind. Während des XV. Jahrhunderts ward ein grofsartiger Westchor angebaut, ein wahres Ehrendenkmal der vielfach mifsachteten Spätgothik. Die Verwüstung der Pfalz durch die Schaaren Ludwigs XIV. im Jahre 1689 erstreckte sich auch auf Oppenheim und die dortige Katharinenkirche. Im Laufe unseres Jahrhunderts fand die hohe künstlerische Bedeutung des, zum Theil sehr eigenartigen Baudenkmals von verschiedenen Seiten her Anerkennung. Sozusagen Epoche machend in dieser Beziehung war ein 1829 erschienenes Werk von F. H. Müller. Diesem Werke dürfte es grofsentheils beizumessen sein, dafs 1835 eine Restauration der Katharinenkirche stattfand, welche indefs nur nothdürftigster Art war. Während der Folgezeit belebte sich das Interesse für den herrlichen Bau mehr und mehr innerhalb der Bürgerschaft Oppenheims, so dafs 1873 ein Bauverein zu Stande kam, dessen Seele gewissermafsen, dem Vernehmen nach, der nunmehr in Mainz wohnende Justizrath Dr. Adolph Lippold war. Dank den unausgesetzten Bemühungen dieses Vereins wurden sowohl vom Reichstag, als von der Hessischen Ständekammer Subsidien bewilligt. Am 31. Mai d. Js., zugleich dem zweihundertsten Jahrestag der Zerstörung der Kirche durch die Franzosen, konnte deren Vollendung — mit Ausnahme des Westchors — in glänzendster Weise gefeiert werden. Das sehr schwierige Unternehmen war in die geeignetsten Hände gelegt worden. Unter der Oberleitung des in der Architekturwelt rühmlichst bekannten Oberbaurathes Freiherrn Friedrich von Schmidt zu Wien führte dessen Sohn Heinrich, Professor an der königl. technischen Hochschule zu München, das Vollendungswerk aus. Letzterem ist denn auch die vorliegende Festschrift, ein Prachtwerk ersten Ranges, zu danken. Der Verfasser wollte, wie er uns sagt, die Ergebnisse derjenigen Studien, welche eine ununterbrochene zehnjährige Beschäftigung mit dem Bauwerk naturgemäfs hervorgerufen hatte, besprechen, dadurch einerseits zur Klärung mancher, bis dahin zweifelhaft gebliebener Fragen beitragen, anderseits vorhandene Lücken durch eine baugeschichtliche Darlegung des Thatbestandes aufklären. Die Aufgabe, welche derselbe sich gestellt hat, findet sich aufs Beste gelöst; seine Arbeit bildet eine sehr erwünschte Ergänzung des vorgedachten Werkes von Müller, ganz insbesondere auch durch die derselben beigegebenen Illustrationen. Nicht weniger als 16 Lichtdrucktafeln, 22 Textabbil-

Digitized by Google

dungen und 10 Pläne veranschaulichen das Baudenkmal bis zu den unscheinbarsten Einzelheiten hin.

Schliefslich sei hiermit dem Wunsche des Verfassers beigepflichtet, dafs auch der bauprächtige Westchor der Vollendung entgegengeführt werde und zugleich unserem eigenen Wunsche Ausdruck verliehen, dafs das in Oppenheim gegebene Beispiel allerwärts Nachahmung finden möge, wo Kunstdenkmale unserer Vorzeit der Hülfe bedürftig sind. A. Reichensperger.

Das im Grote'schen Verlag erscheinende Berliner Galeriewerk von Meyer und Bode ist inzwischen (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1888 Heft 4, Sp. 147 ff.) um zwei Lieferungen (3 und 4) weiter gediehen.

Im Text führt Meyer seine Studie über die Florentiner des XV. Jahrhunderts weiter und bringt zunächst das Künstlerbild Verrocchio's zum Abschlufs. Die künstlerische Individualität dieses bahnbrechenden Meisters erklärt sich zum guten Theil aus seinem Lebensgang und der vielseitigen Art seiner Kunstübung: er begann als Goldschmied und pflegte die Plastik in mannigfacher Weise, u. a. auch als Erzgiefser. Eben durch seine bildnerische Thätigkeit trat er dem Naturstudium näher. So begreift sich auch sein Streben auf dem Gebiete der Malerei, wo er die Vorgänge zunächst in knapper Gestaltung gab und vollendete körperliche Form mit dem innigsten Ausdruck des Seelenlebens zu verbinden trachtete. Wenn er auch selbst das höchste Ziel darin nicht erreichte, so bleibt sein Bemühen nicht fruchtlos. „Nur einem Verrocchio vermochte ein Leonardo zu folgen."

Neben Verrocchio lernen wir die Brüder Pallaiuoli, Antonio und Piero kennen, die, gleich ihm, Goldschmiede, Bildner und Maler zugleich waren. Jeder von ihnen ist eigenthümlich und, trotz wechselseitiger Einwirkung, von dem anderen wesentlich verschieden. Ist gleich der ältere, Antonio, unstreitig der bedeutendere, so gebührt doch dem jüngeren, Piero, das grofse Verdienst, dafs er, durch die Werke hervorragender niederländischer Meister angeregt, sich in ihrer eigenthümlichen neuen Malweise versuchte, wodurch in die Malerei „tiefere Wirkung, Glanz und gröfsere Wirkung des Tones" gebracht wurde. Ein in Radirung trefflich behandeltes Vollbild einer „Verkündigung" bringt die eigenthümliche Auffassungsweise und, soweit dies in einem Schwarzdruck möglich ist, auch den farbigen Werth des Bildes in glücklicher Weise zum Ausdruck.

Die darauf folgende III. Gruppe behandelt die Naturalisten der freieren Richtung mit ihrem Fortschritt zur malerischen Anschauung und dem Zug zum Mythologischen und Phantastischen. In erster Linie erscheint hier mafsgebend Sandro Boticelli, dem sich Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo (mit einem köstlichen Einzelblatt von P. Halm vertreten) und Piero di Cosimo anschliefsen. Boticelli ist in den beigefügten Abbildungen durch ebenso treffliche Bildnisse (Holzschnitt), wie durch ein ergreifend schönes Andachtsbild (Heliogravüre im Text) charakterisirt.

In der 4. Lieferung schliefst W. Bode seine Abhandlung über Rubens. Ihm reiht er als den „Zwillingsbruder am vlämischen Kunsthimmel" Antoon van Dyck an. Treffend zeichnet ihn Bode im Vergleich mit „dem grofsen, harmonischen Charakter des Rubens" als ebenso „einseitige, erregbare und empfindsame, als eigenwillige und zugleich abhängige Natur, .. ein echter Romantiker im modernen Sinne", während Rubens „durch Anlage und Erziehung ein Charakter fast in antikem Geiste" war. Eine nicht unwichtige Aufgabe der heutigen Kunstgeschichtschreibung besteht darin, zwischen den Werken der beiden Meister zu scheiden. Denn trotz der „einschneidenden Verschiedenheit zwischen Meister und Schüler sind die Werke beider Künstler eine Zeit lang so nahe verwandt, dafs sie nur schwer auseinander zu halten sind, so schwer, dafs heute noch nahezu die Hälfte der Gemälde van Dyck's aus seiner ersten Epoche für Werke des Rubens gelten und sogar als Meisterwerke desselben bewundert werden."

Im Anschlufs an den Rivalen von Rubens lernen wir dann die weitere Entwickelung der vlämischen Schule unter Rubens'schem Einflufs und zwar in der historischen Malerei kennen. Der beschränkte Umfang des Textes in den einzelnen Lieferungen läfst auch hier nur zu bald wieder auf ein vorzeitiges Ende treffen; auch dieser Mittheilung ist damit eine unwillkommene Grenze gesetzt. Nach der illustrativen Seite greifen die beiden Lieferungen mit den Einzelblättern weit über den Rahmen der im Zug befindlichen Abhandlungen hinaus. Sie geben bereits in Radirungen nach Rembrandt (2 Blätter), Frans Hals und Tyman Oosdorp herrliche, blattgrofse Bildnisse; ferner erscheint Jacob van Ruisdal mit einer machtvollen Marine, Aart van der Neer mit einer Mondscheinlandschaft, David Teniers d. J. mit dem sogen. Puffspiel, Canaletto mit einer liebevoll durchgebildeten Ansicht des Marktplatzes zu Pirna, Barth. van Bassen mit einem reich staffirten Kircheninnern und endlich Watteau mit einem niedlichen Konversationsstück. Die begleitenden Beilagen fanden bereits an ihrer Stelle Erwähnung. Die letztgenannten Einzelblätter gewinnen nicht nur um ihrer Gegenstände und ihrer meisterlichen Durchbildung willen sofort das Interesse des Beschauers, sondern bereiten auch in spannender Weise auf künftige Erörterungen vor. Auf's neue ist mit Bewunderung auszusprechen, dafs Wissen und Können wohl selten zu einer so vollendeten Gesammtleistung verbunden sind, wie in dem Berliner Galeriewerk. F. S. Mr.

System der Künste. Mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft dargestellt von Theodor Alt. Berlin 1888, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Der Verfasser sucht in gründlicher und geistreicher Ausführung die alte Unterscheidung der Künste in nachahmende und nichtnachahmende von Neuem zur Geltung zu bringen und aus ihr den Begriff der Schönheit wie des Stils zu entwickeln. Neben diesem Unterschiede statuirt er noch einen zweiten, den der räumlich und zeitlich wirkenden Künste. Auf diesem Wege gewinnt der Verfasser ein neues klares System, aus welchem sich ihm eine ganze Anzahl von ästhetischen Gesichtspunkten ergibt, die recht frappant sind. Die Lektüre ist nicht gerade leicht, aber sehr anregend und lohnend. s.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Ueber geschnittenes Leder.

Mit Lichtdruck (Tafel XIII) und 4 Abbildungen.

Der erste Rohstoff, der — abgesehen von Muscheln, Knochen, Früchten und ähnlichen Naturerzeugnissen — zur Verzierung menschlicher Gebrauchsgegenstände verwendet wurde, war Leder. Bevor man das Bearbeiten der Metalle, das Gewebe und gebrannte Erde kannte, wurden die Felle der Thiere zum Schmuck und zur Bekleidung des Körpers wie der Wohnungen benutzt. Es war bis zur Kenntnifs des Leders, d. h. des durch Gerbung erzeugten Halbfabrikates noch ein weiter Schritt; sowie derselbe aber gethan war, mufste er zur weiteren verzierenden Thätigkeit herausfordern. In der That ist kaum ein Stoff vorhanden, der mit äufserst geringen und ursprünglichen Werkzeugen eine so vorzügliche Verzierung gestattet, als das Leder.

Es liegt in der Natur dieses Rohstoffes, dafs er zuerst zu Riemen zerschnitten und diese zu Flechtungen, Bindungen, Schnürungen verarbeitet wurden. Deswegen stellen auch die ältesten Stücke, welche uns von geritztem Leder erhalten sind, und welche diese Arbeitsweise in ihren Anfängen zeigen, Bandverschlingungen und Knoten dar. Diese ältesten bekannten Stücke sind Sandalen, gefunden in koptischen Gräbern Nordafrikas. Auf der glatten, sog. Haarseite des Leders finden sich hier Verzierungen eingeschnitten, die aber nicht einfach eingeritzt sind, sondern scheinbar in der Weise hergestellt wurden, dafs man schmale Lederstreifchen aus der Epidermis herausschälte. Etwas ganz Aehnliches bewerkstelligen unsere heutigen Sattler mit dem sog. Schneid- oder Reifszirkel, welches Werkzeug dazu dient, 1 *mm* breite Lederstreifchen aus der Oberfläche herauszuheben zur Aufnahme einer Garn- oder Seidennath.

Diese Arbeiten, deren Eindruck durch das Eintragen von Erdfarben und in Verbindung mit hellfarbigen Riemchen noch erhöht wird, dürften als die Vorläufer des geschnittenen Leders angesehen werden, obgleich die Arbeitsweise sich in wesentlich anderer Richtung entwickelte. Man verschmähte das Messer, bediente sich des Einziehpunzens und trieb die Ornamente genau wie Metall, wodurch die Wirkung eine ganz andere wurde. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dafs diese Arbeiten von Gold- oder Waffenschmieden, vielleicht auch von jedem Handwerker, der mit dem Treiben des Metalles umzugehen wufste, hergestellt wurden. Das einzige dem Verfasser bekannte Beispiel aus dem früheren Mittelalter ist das Jagdmesser Karls d. Gr. im Domschatz zu Aachen. Diese Arbeit ist so vorzüglich in Technik und Ornament, dafs sie von den besten Stücken aus italienischer Renaissancezeit kaum übertroffen wird. Gerade dieses seltene und wohlerhaltene Stück aber liefert den Beweis, dafs es von einem Metallarbeiter hergestellt ist. Der Lederarbeiter würde die Scheide unter allen Umständen mit Leder oder doch mit Hanf genäht haben; dies ist aber hier nicht der Fall, sondern der Zusammenhalt ist durch kräftige kupferne Nieten bewerkstelligt. — Auf diesem Gegenstande befindet sich auch der Name des Verfertigers BVRHTZIGE MEC FECID.

Was das Ornament anlangt, so ist dasselbe einigen Verzierungen aus karolingischer Zeit so ähnlich, dafs eine Zurückführung der Scheide bis in diese Periode nicht unstatthaft erscheint.

Zu bedauern ist nur, dafs aus jener Zeit weitere Beispiele nicht bekannt sind. Sicher dürfte es sein, dafs nach der Zeit Karls, während der Kreuzzüge, die Technik zum ersten Male ganz eingeschlafen und erst in gothischer Zeit nach Mitte des XIV. Jahrh. zu neuem Leben erwacht ist, und zwar ebenfalls vorerst unter Anwendung des Ziehpunzens, dann mit dem Messer geschnitten, als einfache Ritzarbeit und ohne jeden Versuch des Treibens.[1] In dieser Technik begegnen

[1] (Auf der diesjährigen Pariser Ausstellung erschien in der retrospektiven Abtheilung des Trokadero ein bereits im II. Bande dieser Zeitschrift Spalte 178 erwähntes Leder-„Kofferchen mit abgeschrägtem Deckel", dessen „aufsergewöhnlich stark reliefirte Thiergebilde" noch im roman. Formenkreise gehalten sind. — Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin besitzt (aus dem Merseburger Dome stammende) Seitentheile eines Lederkästchens mit eingeritztem roman. Ornament (Ranken und Palmetten). Auch aus der frühgothischen Periode fehlt es an ähnlichen Arbeiten nicht ganz, so dafs an einer gewissen Kontinuität dieser Technik (sowohl der geritzten wie der getriebenen) kaum zu zweifeln ist.) D. H.

Digitized by Google

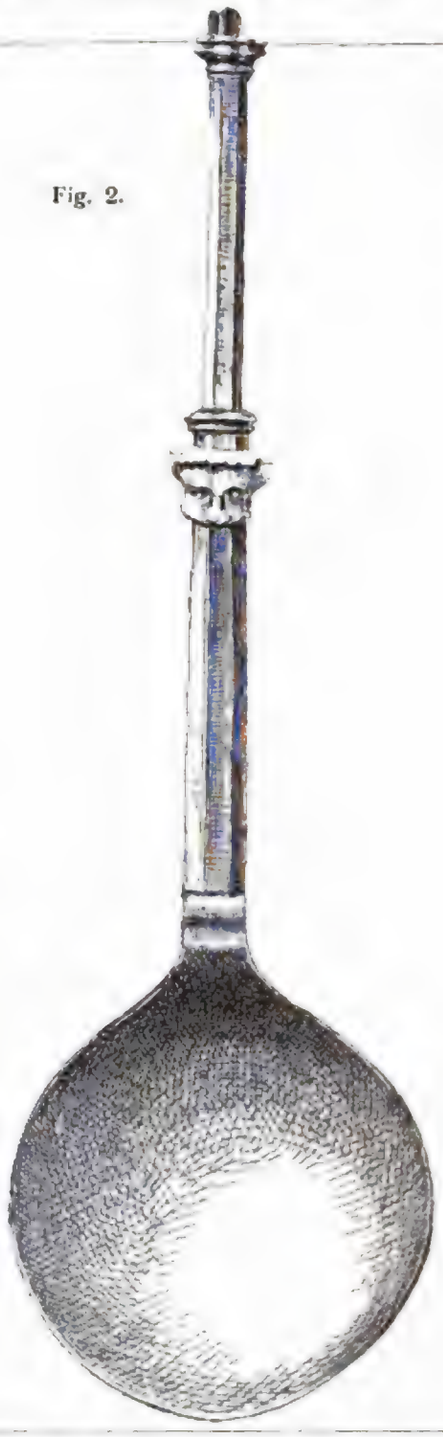
uns Dolch- und Schwertscheiden, Kästchen und Büchschen. Diese Ritzarbeit hob aber das Ornament nicht klar genug vom Grunde ab, deshalb wurde alsbald der letztere punzirt, d. h. kleine Perlpunzen wurden dicht an einander eingeschlagen, und so der Grund gekörnt.

Die ganze Arbeitsweise mufs sich damals mit der Entwicklung der Gothik plötzlich verbreitet haben, und zwar hauptsächlich in Deutschland. Hier finden sich auch, besonders zu liturgischem Gebrauch, die meisten Arbeiten dieser Art, zum Theil auch mit figürlichem Schmuck, mit Fratzen und Thiergestalten.

Ebenso ist die sehr verbreitete Annahme, als sei der Lederschnitt aus dem Orient von uns übernommen worden, ein Irrthum, den auch Steche insoweit unterstützt hat, als er die Technik auf Spanien und Portugal zurückführt. Die von dort stammenden ältesten Gegenstände, meist Kassetten, gehören spätgothischer Richtung an, während deutsche Arbeiten schon vorher gefertigt wurden. In Italien, wie in den eben

Fig. 1.

Fig. 2.



Deux pointes métalliques de fermoirs. Réunion d'Alix.

angegebenen Ländern fand der Lederschnitt erst mit der Renaissance vollen Eingang, wurde dann aber auch dort in schnellem Lauf bis zur höchsten Blüthe geführt, während in Deutschland diese Kunst bereits zurückging. In Spanien und Portugal finden sich sehr viele Lederschnittarbeiten, besonders zu Sitzmöbeln verwendet; das Eigenthümliche an diesen Arbeiten ist die abweichende Technik. Die Zeichnung ist hier nämlich so eingerichtet, dafs sich der bei weitem gröfste Theil mit halbrunden Eisen einschlagen liefs, während in Deutschland und Italien fast Alles mit dem Messer geschnitten wurde. Diese Eisen waren nicht scharf, sondern stumpf und nach oben sich sehr rasch verdickend, sodafs der Schnitt ziemlich breit auseinander trat. Die Art der Technik gibt deshalb auch den Ornamenten ein eigenthümliches Gepräge und ist den Schmiedeeisen-Arbeiten des XVI. Jahrh. sehr ähnlich.

Unsere Abbildungen zeigen deutsche Gegenstände aus dem Ende des XIV. resp. Anfange des XV. Jahrh. Der älteste davon scheint das Löffelfutteral (Fig. 1, 10 *cm* hoch, 7 *cm* breit) zu sein. Leider ist in Folge des starken Gebrauchs das Ornament nicht mehr genau kenntlich, auch die Technik nicht so ausgebildet, wie an den weiter zu besprechenden Stücken. Der gesammte Kontur ist nicht geschnitten sondern mit dem Ziehpunzen, also im Anschlusse an die Metalltechnik, wie oben gesagt, hergestellt. Das ganze Futteral gleicht in der Form etwa einer Raute mit abgerundeten Ecken und ist auf der vorderen Seite stark gewölbt, während die hintere nahezu flach ist, und die Schlaufen für die Riemchen trägt, an denen sich der Deckel auf- und niederschieben läfst. In der Mitte ist ein Feld gewonnen, das der Länge nach nochmals getheilt ist und in der Form den Siegeln des XIII. und XIV. Jahrh. gleicht. Die theilenden Bänder wie auch der Rand des Futterals sind gereifelt, während der übrige Raum durch Rankenwerk gefüllt ist; dasselbe stellt Trauben dar. Der Grund ist niedergepunzt. Die Schlaufen auf der Rückseite sind nicht eingesetzt, sondern durch Einschnitte im Leder, zwischen denen dasselbe zu einer Oese herausgezogen wurde, gewonnen; ein rundgedrehtes Lederriemchen ist nur gerade so lang, als zum Oeffnen des Deckels, der ebenfalls mit Schlaufen versehen, nothwendig ist. Zwei geflochtene Lederknoten, auf dem Riemchen verschiebbar, dienten nur zur Zierde.[2])

Fig. 8.

Solche Futterale für Bestecke, Bücher, Kelche, Oelgefäfschen u. s. w. waren mit dem Deckel in ganz ähnlicher Weise in Verbindung gebracht, und immer sind die Oesen nach derselben Art im Leder des Ueberzuges eingeschnitten.

Der Gegenstand befindet sich — wie auch die folgenden — im historischen Museum (Hahnenthorburg) zu Köln und soll nach urkundlichen Angaben dem Bürgermeister Hermann von Goch zu Köln vor seiner Enthauptung im Jahre 1398 abgenommen worden sein.

Besser erhalten und gearbeitet ist ein Nadelbüchschen (Fig. 3, 8 *cm* hoch, $2^1/_2$ *cm* breit). Der Rand ist schräg gereifelt, das Ornament selbst ist eine gerade aufstrebende Ranke mit beiderseitig auswachsenden kreisrunden Blättern; dieselben sind nicht eingeschnitten, sondern mit einem Rundeisen eingeschlagen.

Es sei bemerkt, dafs im Düsseldorfer Museum eine Rauchfafskapsel mit den gleichen Motiven vorhanden ist.

Das kleine hier[3]) abgebildete Behältnifs zeigt mitten in jedem Blatt eingeschlagen noch eine kleine Perle in der Gröfse der Grundpunzen; es ist damit bereits der Anfang zu der bald folgenden Modellirung der Ornamente gemacht, die sich in ganz eigenartiger Weise anbahnte und entwickelte. Die hier vorgeführten einfachen Rundblattmotive wirken, besonders auf gröfseren Flächen, doch etwas eintönig, und man bestrebte sich, Leben hineinzubringen. Der Anfang hierzu

[2]) [Der $17^1/_2$ *cm* lange silberne Klapp- oder Reise-Löffel, den dieses Etui birgt, ist hier gleichfalls (Fig. 2) abgebildet. Von dem sechsseitigen Schaft schiebt sich die obere mit einer Kreuzblume bekrönte Hälfte in die untere, die sich in einem Charnier über die Muschel legen läfst. Durch den verschiebbaren Hundekopf ist das Charnier festzustellen. Die Wirkung dieses handlichen, nur in seinem Ornament vergoldeten Geräthes ist eine vorzügliche. Parallelen dazu sind aus dem XVI. Jahrh. ziemlich selten, aus dem XVII. häufig, aus dem XIV. aber wohl nicht nachgewiesen.] D. H.

[3]) Wie bei von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften, 2. Aufl. IV. Bd. Taf. 219.

Digitized by Google

mag ja wohl das Einsetzen eines Punzens in die Blätter gewesen sein; später jedoch stach man mit einem spitzen Instrument, etwa einer Ahle, annähernd in der Mitte des Blattes ein. Dadurch hob sich das Leder etwas, und es wurde eine Schattenwirkung erzielt, die dem Ganzen sehr zum Vortheil gereicht. Alsbald finden wir auch, dafs man bei allen Blattachseln und Stengelansätzen in derselben Weise vorging, umsomehr, als in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die reichen Blattornamente mit den vielen Umschlägen und Kröpfungen hierzu reichlich Anlafs boten. Arbeiten aus dieser Zeit sind in Bezug auf Zeichnung sowohl, als auch in Bezug auf das Raffinement, mit welchem die Technik ausgenützt ist, geradezu einzig.

Gleichfalls hervorragend in Bezug auf die Arbeitsweise und Zeichnung ist das geschnittene Kästchen ($9^1/_2 \times 12$ *cm* grofs, 5 *cm* hoch), das ehemals zum Aufbewahren der Schlussel vom Archiv diente. Das Ornament ist, der Ordnung gemäfs, zwischen den Beschlag — drei quer über den Deckel laufende Schienen — hineinkomponirt; Rankenwerk, von der Mitte nach den Ecken zustrebend, füllt die beiden mittleren Felder, auch ist das am vorigen bemerkbare, eingeschlagene Blattmotiv vorhanden, nur ist der Schnitt schärfer, die ganze Arbeit genauer; der Punzen im Mittelpunkte der Blätter fehlt hier. Die Ränder an den kurzeren Seiten zeigen nach aufsen strebende Blätter, gleichmäfsig übereinander angeordnet. Der aufgeklebte Zettel[4]) mit der Angabe der Bestimmung des Kästchens zeigt die Jahreszahl 1440, doch dürfte der Gegenstand selbst um 1400 angefertigt sein, in welche Zeit auch die Entstehung des Nadelfutterals zu setzen wäre.

Das auf demselben Blatte mit abgebildete Kästchen aus etwa derselben Zeit ist besonders durch den feingliedrigen und zierlichen Beschlag werthvoll. Nicht zu breite Bandeisen sind in der Mitte zu schmalen, nach oben verjüngten Stäben ausgefeilt, während nach dem vorderen Rande des Deckels zu eine viereckige Rosette, nach hinten das Gelenk, wie auch mitten auf dem Deckel um den Kopf des Nietstiftes jedesmal eine kleine Rosette stehen blieb. Die Kanten des Gelenkbandes sind schräg gereifelt, die Ansätze zierlich verfeilt, wie überhaupt alle Zierarbeit am Beschlage gefeilt ist. Die Handhabe mitten auf dem Deckel ist in der Mitte etwas façonnirt, an beiden Enden kurz gespalten und zu einem Schlangenkopf geformt.

Das schönste Stück der hier vorgeführten Lederarbeiten ist das Messerfutteral (Fig. 4, 23 *cm* lang, 3 *cm* breit) aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. Die Technik mufs als eine vollendete bezeichnet werden, nicht minder die Zeichnung. Die Blätter sind, wie vorhin erwähnt, schräg eingestochen, auf der oberen Seite zeigt das Ornament eine Bestie zwischen reichem Rankenwerk. Die Griff- und Schneideseiten sind mit einfachem Rankenornament, wie beim Nadelfutteral, der kleine Absatz mit Flechtwerk geziert. Der Deckel fehlt; Schlaufe auf der Ruckseite. Die ganze Arbeit erinnert an die gleichzeitigen italienischen Gebilde, die sich mit der Renaissance vervollkommnen.

Das Ornament wuchs immer mehr aus dem Grunde heraus, man hob es durch Unterarbeiten mit kleinen gekröpften Instrumenten, einer an der Spitze verbogenen Sonde nicht unähnlich, während man häufig den Grund noch dadurch vertiefte, dafs vor dem Punziren derselben die Oberhaut des Leders vorsichtig abgeschält wurde. Ein solches Stück — ein Kelch-Etui — besitzt das Düsseldorfer Museum.

Borten, Ränder und Füllungen wurden als Flechtwerk oder übereinander geschuppte Blättchen dargestellt, Knöpfe und Knäufe als Früchte behandelt, ja selbst die Böden der Kästchen waren mit rautenförmigen oder anderen Mustern bedeckt. Später wurde das Ornament mehr und mehr plastisch; der Grund und damit die Punzirung trat allmählich zurück, der Charakter des Leders ging verloren und näherte sich dem des geschnittenen Holzes.

Demgemäfs konnte es auch nicht ausbleiben, dafs das Leder mit Paste unterfüllt und wie Thon regelrecht modellirt wurde. Schliefslich verschwindet der Schnitt wieder ganz, allein die Modellirung mit beschränkter Punzirung bleibt; der Lederschnitt hört völlig als solcher auf, die Technik kehrt zu ihren Anfängen im XV. Jahrh. zurück und geht mit Eintritt der Barockrichtung zum zweiten Male gänzlich verloren, bis erst in der neuesten Zeit frisches Leben und neues Blühen in diese so dankbare Technik kam.

[4]) [Diese Aufschrift lautet: Dit is dat schryngin da der sch[eff]enbrief. ind. slussel. van dem gewulue ynne lygt dat yn un[se] herren haint laissen machen benetuen der capellen an dem ra[t]huyse. davan die scheffenen dat slusselgin haint. damit dat s[chr]yngin zo besegelt is. Anno domini M°. CCCC°. quadragesimo.] D. H.

Digitized by Google

Buchbindermeister F. Wunder in Wien (leider zu früh verstorben) war es, welcher den Anstofs zur Wiederaufnahme mit einigen eigenen Arbeiten dieser Art gab, und zwar schon in den 60er Jahren. Seitdem hat diese Kunst gewaltige Fortschritte gemacht, und mit Recht wird sie nicht allein für Möbel, sondern für Füllungen, Bucheinbände, Kästchen und andere Behältnisse verwendet. Was die Ausnutzung der Technik und die sinngemäfse Ornamentirung, deren Vertheilung und Eintheilung anlangt, haben wir von unseren Altvorderen noch so Manches zu lernen, dagegen sind wir in Bezug auf Sauberkeit und Peinlichkeit der Arbeit, Schärfe des Schnittes und der Punzirung ihnen nicht unwesentlich überlegen.

Nicht zum Wenigsten hat dieses seinen Grund in der Behandlung des Arbeitsstückes. Während man nämlich früher den Gegenstand fertig mit Leder überzog und dann erst ornamentirte, machen wir dies heute umgekehrt: Wir verzieren das Leder und überziehen damit den Gegenstand.

Damit kommen wir auf die Technik selbst zu sprechen, wie sie heute ausgeübt wird. Als Werkzeuge sind erforderlich und genügen vollkommen: 1. ein kleines Messer mit gerader Klinge, das lediglich an der Spitze etwas schräg geschliffen ist, während die langen Seiten ungeschliffen bleiben; 2. ein Modellireisen, welches in der Form einem mittleren Modellirholz durchaus nachgebildet ist; beide Enden sind ganz wenig geschweift, die eine Seite ganz flach, die andere abgerundet gehalten. Beide Enden haben dieselbe Form, nur die Gröfse ist verschieden; 3. ein Perlpunzen, wie er von den Goldarbeitern benutzt wird.

Schliefslich ist ein kleiner hölzerner Ciselirhammer oder ein metallener Punzenhammer erforderlich zum Einschlagen der Punzen des Grundes. Das zu verwendende Leder mufs Rinds- sogen. Vachetteleder sein und darf nach dem Gerben kein Fett erhalten haben, es mufs völlig trocken sein; ebenso eignet sich das genarbte Leder weniger, als ganz glattes.

Fig. 4.

Die Zeichnung wird vermittelst Röthel- oder Graphitpapier aufgepaust und werden alle Konturen nachgeritzt. Das Einritzen hat nur den Zweck, den Kontur festzuhalten, es soll also nie tiefer geritzt werden, als etwa bis zur Hälfte der Lederstärke. Das Messer wird im Allgemeinen senkrecht, weder nach rechts noch nach links geneigt gehalten, und zwar schneidet man nicht nach sich zu, sondern von sich ab. Der Daumen der linken Hand dient dem Messerrücken zur Unterstützung, so also, dafs nicht allein die rechte Hand schneidet und allein das Messer führt, sondern die linke mit zur Leitung dient, wie etwa der Malstock bei der Führung des Pinsels. Damit Bogen und kürzere Drehungen leichter zu bewältigen sind, erhält das Messer einen gleichmäfsig dicken, rundgedrehten Holzgriff, der sich leicht zwischen den Fingern drehen läfst.

Nachdem alle Konturen eingeritzt sind, wird das Leder mäfsig gefeuchtet, d. h. mit einem recht nassen Schwamme wird die Lederoberfläche überwaschen. Der richtige Feuchtigkeitsgrad trägt wesentlich zu einer guten Arbeit bei; zu trocken verarbeitet sich der Stoff schwer, zu nafs bleibt das Leder nicht in der gewünschten Form, sondern verzieht sich fortwährend.

Alle Schnitte werden nun mit dem dünneren Ende des Modellireisens nachgefahren, damit dieselben kräftig auseinandergehen und wir haben dann schon die erste Art des Lederritzens vollbracht, wie dasselbe um 1400 geübt wurde. Es ist diese für Stuhlsitze, Kästchen und Scheiden jeder Gattung sehr wohl zu verwenden, doch erhält das Ornament mehr Bedeutung, wenn der Grund gekörnt, d. h. gepunzt wird. Jede einzelne, durch den Punzen erzielte Perle soll halbrund und scharf sich vom Grunde abheben; die

Digitized by Google

einzelnen Perlen sollen, wenn auch nicht ganz regelmäfsig, doch auch nicht unordentlich stehen; jede derselben, wenn nicht gerade am Rande befindlich, von sechs umliegenden berührt werden. Es wird dies am besten erreicht, wenn man nach der ersten Reihe die zweite so einschlägt, dafs jede einzelne Perle zwischen je zwei der vorhergehenden Reihe zu stehen kommt.

Um ein recht scharfes Korn zu erzielen ist es nothwendig, dafs zu dieser Arbeit ein glatter Stein, eine Marmor- oder Thonschieferplatte untergelegt wird, wie dies auch für die anderen Arbeiten am nassen Leder durchaus zweckmäfsig ist. Schwieriger gestaltet sich die Sache, wenn das Ornament plastisch behandelt werden soll; dazu werden alle Theile, je nachdem sie höher oder weniger hoch heraustreten sollen, mit dem breiten Ende des Modellireisens von der Rückseite her herausgedrückt. Man wendet dazu das Leder nicht um, sondern zieht es nur so weit über die Tischkante hervor, dafs man dasselbe mit dem Eisen von unten her behandeln kann, während man oben in dem feuchten Leder genau die Bewegungen des Eisens verfolgen und leiten kann. Es ist zweckmäfsig, die herausgetriebenen Stellen, besonders die höheren, mit Modellirwachs oder Paste zu unterlegen; damit dasselbe dann nicht am Stein klebt, wird ein Blatt Papier darunter gelegt. Nun kann man auf der Vorderseite modelliren wie auch beim Wachs: nur bietet das Leder den Vortheil, dafs der Kontur unverrückbar fest steht und sich nicht verdrucken läfst. Das Modelliren selbst, ja, verehrter Leser — das vermag ein Aufsatz nicht beizubringen! Wer zeichnen kann, wird es unschwer bald erlernen, wer das nicht versteht, dem wird es grofse Schwierigkeiten machen, ja es soll Leute geben, die es nie lernen.

Nach dem Modelliren wird der Grund fast regelmäfsig gepunzt, schon des Ornamentes wegen, welches dadurch ruhiger und leichter wird.

Am besten eignet sich der gothische Stil mit seinen kräftigen und energischen Formen für Lederschnitt, demnächst romanische und Renaissance-Zeichnungen. Andere Richtungen sind für Arbeiten in dem hier vorliegenden Sinne als ausgeschlossen zu betrachten.

Selten bleibt das Leder in seiner Naturfarbe, sondern wird, wenn auch noch so wenig, nach der Vollendung gefärbt, und dienen für die Farben Grau bis Schwarz mehr oder weniger verdünnte Eisenschwärze, für Kastanienbraun Pottaschenlösung, für Antikbraun Lösungen von doppel-chromsaurem Kali. Diese Farben sind unauslöschliche, lichtbeständige Beizfarben; dieselben müssen mit einem grofsen Schwamme aufgetragen werden, doch sei man vorsichtig, und wende zunächst stark verdünnte Lösungen an, da man sonst zu tiefe Töne erreichen würde.

Nach dem Färben wird, so lange das Ganze noch feucht ist, mit dem Modellireisen nachgearbeitet, besonders werden alle Konturen gut nachgezogen, damit dieselben das Aussehen des Schnittes verlieren, etwas glatt und dadurch dunkel werden.

Nach allem diesem kann die Arbeit aufgemacht werden, und es sei besonders erwähnt, dafs nur ein recht gewandter Arbeiter dazu im Stande ist; das sehr dicke Leder erfordert ein sehr sorgfältiges Ausarbeiten, wie auch der geschnittene Theil während des Arbeitens alle Schonung erheischt. Behandlung mit Farbe und Gold ist wohl möglich, doch verdirbt dieselbe oft mehr als sie verschönert, und man wird gut thun, wenn man sich nur auf etwaige Inschriften beschränkt, jedenfalls aber sehr vorsichtig und — bescheiden bleibt.

Der fertige Gegenstand wird entweder mit dünnem Spirituslack überfahren, oder gewichst, was vorzuziehen sein dürfte.

Schliefslich bemerke ich noch, dafs die älteren Arbeiten nicht zum kleinsten Theile in Klöstern hergestellt sind; die Arbeit ist eine vorzügliche, zu künstlerischer Thätigkeit anregende, aber sie kostet viel Zeit und viel Geduld. Auch unter heutigen Verhaltnissen noch dürfte das Kloster eine durchaus geeignete Stätte sein zur weiteren Förderung dieser Kunst. Schreiber dieses hatte im vorigen Jahre Gelegenheit, einen Bruder eines holländischen Klosters kurz zu unterrichten, der rasch und vorzüglich die Arbeit begriff und heute jedenfalls schon manch brauchbares Stück geliefert hat.

Möchten diese Zeilen bewirken, dafs besonders da, wo die Mittel für goldene und silberne Gegenstände nicht vorhanden sind, geschnittenes Leder bevorzugt wird, zumal dasselbe einen wesentlich höheren Kunstwerth hat, als die mehr oder weniger fragwürdige, halbechte Fabrikwaare, dabei von fast unbegrenzter Haltbarkeit ist. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dafs ich auch hierin zu jedem technischen Rathschlage jederzeit und gern bereit bin.

Düsseldorf. Paul Adam.

Die Restaurirung kirchlicher Bauwerke betreffend.

Mit 2 Abbildungen.

In den Heften 4 und 5 des Jahrgangs II dieser Zeitschrift sind von geschätzter Seite sowohl die hauptsächlichsten Fehler gerügt, welche bei Restaurirung kirchlicher Bauwerke begangen zu werden pflegen, als auch viele beachtenswerthe Rathschläge ertheilt worden.

An dieser Stelle möge jedoch der Versuch gestattet sein, noch einige Einwendungen zu widerlegen, die seitens der Restauratoren fast stets und mit Nachdruck geltend gemacht werden, wenn zur schonenden Behandlung der betreffenden Bauwerke aufgefordert wird. Zunächst heifst es dann, um den eigenen Mangel an Pietät zu entschuldigen, dafs auch im Mittelalter, um Raum für neue Schöpfungen zu gewinnen, ohne Schonung mit den Werken der Vergangenheit aufgeräumt sei.

Dieser Behauptung gegenüber dürfte zu bemerken sein, dafs dasjenige, was man in früheren Jahrhunderten dem Abbruche preisgegeben hat, zu damaliger Zeit im Allgemeinen weder den wissenschaftlichen noch praktischen Werth besafs, welcher den bis auf die Gegenwart geretteten Kunstobjekten der Vergangenheit eigen ist. Denn einerseits wird die Kunstgeschichte als Wissenschaft erst in unserer Zeit gepflegt, andererseits müssen wir in Ermangelung eines eigenen Baustils die Werke längst vergangener Zeit zu Vorbildern nehmen. Weder die eine noch die andere Rücksicht hatte man in früherer Zeit den Schöpfungen vergangener Kunstperioden entgegen zu bringen. Auch waren die Bauten, welche man an die Stelle der älteren setzte, in den meisten Fällen nicht allein in Bezug auf Gröfse und Reichthum, sondern auch auf künstlerischen Charakter von höherem Werthe als die abgebrochenen Bauwerke. Denn die spätromanischen Kirchen stehen auf einer künstlerisch entwickelteren Stufe als die frühromanischen, und die gothischen überragen wiederum (jedenfalls in praktischer, zum Theil auch in ästhetischer Hinsicht) die romanischen Bauten. Zudem besafs man zu allen Zeiten des Mittelalters eine Kunst, welche aus dem ganzen Empfinden der Zeit hervorgegangen, mit der ganzen Kultur aufs Innigste verbunden war, während den heutigen Neuschöpfungen dieser bedeutsame Charakter durchaus fehlt. Man durfte also in früherer Zeit mit Recht das Bewufstsein haben, Besseres oder doch Gleichwerthiges an Stelle des Aelteren zu setzen, ein Bewufstsein, zu dem die Gegenwart mit ihren Neuschöpfungen weniger berechtigt ist.

Auch dürfte die Frage aufgeworfen werden, ob denn wirklich im Mittelalter in dem Mafse rücksichtslos mit älteren Bauwerken verfahren sei, wie dies fast immer behauptet wird, und ob, soweit ein Mangel an Schonung älterer Werke gefunden wird, diesem stets die volle Billigung

---

[Obige Initiale ist einem Graduale entnommen, welches sich in der Bibliothek des Priesterseminars zu Köln befindet und aus dem Kölner Minoritenkloster stammen soll. Auf dem ersten ganz mit architektonisch eingefafsten Figürchen ausgestatteten (leider sehr verletzten) Blatte desselben kniet zu Füfsen des segnenden Heilandes ein Franziskanermönch, der mit beiden Händen eine Tafel hält, auf der folgende Minuskel-Inschrift: *„Ego frater iohannes de valkenburg scripsi et notaui et illuminaui istud graduale et compleui anno domini millesimo ducentesimo lxxxviiii“* (also 1299). Der im Anfange des XVI. Jahrh. neu gebundene, daher etwas beschnittene Kodex enthält auf jeder Seite mehrere Initialen, unter denen romanisch-gothische Majuskeln, rothe auf blauem, oder blaue auf rothem überaus zierlichem Arabeskengrund, mit sehr charakteristischen frühgothischen Uncialen abwechseln. Letztere in Hunderten von Exemplaren vorhanden, ohne dafs jedoch jemals eine mit der anderen ganz übereinstimmt, sind in ganz schwarzer Tusche ausgeführt und mit einigen Zinnober-Strichen (in der Regel Mittelstücke eines Vertikalbalkens) und -Punkten. Das stets ausgesparte Füllornament besteht in geometrischen und vegetabilischen, vornehmlich aber in animalischen Gebilden, die vorzüglich gezeichnet und dem Raume höchst geschickt eingegliedert sind. Da sie nicht allein in archäologischer, sondern auch in praktischer Beziehung (für die kalligraphische Benutzung) von grofser Bedeutung sind, so werden manche derselben in unserer Zeitschrift vor und nach in Abbildung erscheinen. — Auch die zahlreichen figürlichen Darstellungen, welche in reicher architektonischer Anlage in Verbindung mit überaus zierlichen Randeinfassungen den Text verzieren, sind in Zeichnung und Farbe von solcher Vollendung, dafs sie zu den besten künstlerischen Erzeugnissen der deutschen Franziskaner zählen, die namentlich im XIII. Jahrh. nicht nur auf die Architektur und Plastik, sondern noch mehr auf die Malerei, speziell auf die kölnische, von sehr mafsgebendem Einflusse gewesen sein dürften.] D. H.

der Zeitgenossen zur Seite gestanden habe? Dies scheint aber durchaus nicht immer der Fall gewesen zu sein![1]) Das gewichtigste Zeugnifs jedoch für die auch während des Mittelalters gegenüber den älteren Schopfungen beobachtete Pietät liefern die alten Bauwerke selbst. Denn wenn man über diese einen Ueberblick hält, so findet man unter ihnen eine erstaunlich grofse Anzahl Kirchen, welche aus zeitlich und stilistisch verschiedenen Theilen bestehen. Und unter den Verschmelzungen verschiedener Bauformen begegnet man sehr häufig solchen Theilen, die man bei Um- oder Erweiterungsbauten zweifellos leicht und ohne Kosten hätte entfernen oder ersetzen können. So bildet (um ein Beispiel anzuführen) das Münster zu Essen einschliefslich seines Kreuzganges ein wahres Konglomerat verschiedenartiger Bautheile, die aus nicht weniger als sieben Jahrhunderten (vom IX. Jahrh. bis zum Ende des Mittelalters) stammen, und unter der Menge dieser verschiedenartigen Bestandtheile befinden sich ebenfalls viele unbedeutende Reste, welche sehr gut bei den nothwendig gewordenen Erneuerungen hätten abgebrochen oder jüngeren Stilarten entsprechend umgestaltet werden können. Jedem Leser dieser Zeilen würde es gewifs leicht sein, aus dem ihm bekannten Kreise alter Baudenkmale noch viele ähnliche Beispiele zu liefern;[2]) nur ein besonders bemerkenswerthes Beispiel, welches die Pfarrkirche von Ratingen bietet, möge hier noch angeführt werden. Wenn man nämlich das Aeufsere dieses Bauwerkes mit den beiden romanischen Thürmen, welche aus dem grofsen Satteldache über den Seitenschiffen und in der Mitte zwischen Chor und Westthurm emporragen, auch nur flüchtig in Augenschein genommen hat und darauf in das Innere der gothischen Hallenkirche tritt, wird man auf's Höchste überrascht, dafs hier von jenen Thürmen nichts zu bemerken ist. Und in der That hat man diese älteren Bautheile nur soweit sie dem gothischen Neubau durchaus im Wege standen, d. h. 3 Seiten ihrer unteren Geschosse, entfernt, diese durch 2 gothische Säulen des Mittelschiffs mit den entsprechenden Gurtbögen ersetzt, die dritte Seite und die oberen Geschosse aber vollständig unversehrt gelassen. — Würde nicht heute jedem Baumeister eine derartig konservative und dabei technisch schwierige Behandlung älterer Bautheile zu weit gehen?

Man verfuhr also im Mittelalter durchaus nicht immer so pietätlos wie meistens behauptet wird. Für uns aber würde sich doch eine mindestens ebenso grofse Rücksichtnahme empfehlen, da, wie erwähnt, schon in Hinsicht auf die praktische und besonders auf die wissenschaftliche Bedeutung der alten Bauten die gröfste Schonung geboten ist.

Da nun gerade bei den aus verschiedenen Perioden zusammengesetzten Bauten am wenigsten rücksichtsvoll verfahren, d. h. zu Gunsten eines bevorzugten Stils abgebrochen und uniformirt zu werden pflegt, so mögen über den fast immer zu gering angeschlagenen Werth der-

[1]) Es mögen hier nur einige Beispiele aus der Geschichte angeführt werden: Ratharius (Ratgar), der dritte Abt von Fulda, welcher an der dortigen Stiftskirche mehrere zum Theil grofse Aenderungen hatte vornehmen lassen, wurde von seinen Mönchen wegen seiner unnöthigen und alles erlaubte Mafs übersteigenden Neubauten bei Karl d. Gr. verklagt. (Brower „Fuldensium antiquitatum libri IV" 1612. Lib. I S. 24, Lib. II S. 105.) — Der gegen Ende des X. Jahrh. in Reichenau lebende Abt Witogowo nahm an seiner Stiftskirche mehrere umfassende Restaurations- und Erweiterungsbauten vor. Er wurde zwar von einem Zeitgenossen wegen seiner Kunstpflege in einem gröfseren lateinischen Gedicht gepriesen, doch schliefslich infolge der Unzufriedenheit, welche seine allzugrofse Bauthätigkeit dennoch hervorrief, gar seines Amtes entsetzt. (Adler „Baugeschichtl. Forschungen", I. Bd. S. 5.) — Der vom hl. Altfried, Bischof von Hildesheim, erbaute Dom ist zweimal (im Anfange und gegen Mitte des XI. Jahrh.) durch eine Feuersbrunst beschädigt worden. Nach dem ersten Brand wurde die Kirche vom hl. Bernward mit leichter Mühe wiederhergestellt, obgleich es dem berühmten Erbauer der grofsartigen Michaelskirche gewifs ein Leichtes gewesen wäre, das Werk seines Vorgängers durch einen glänzenderen Um- oder Neubau in den Schatten zu stellen. Nachdem die Kirche zum zweiten Male zerstört war, hätte der damalige Bischof Azelin dieselbe ebenfalls leicht wieder in ihren früheren Zustand setzen können. Doch liefs dieser ehrgeizige Prälat das vom alten Bau noch Erhaltene gröfstentheils abbrechen und durch ein neues Werk von gröfserem Umfange ersetzen. Indes die Arbeit ging langsam von statten, mehrere Säulen wichen aus dem Loth, die Mauern zeigten Risse und einzelne Theile stürzten ein, so dafs das Volk unwillig wurde und den Mifserfolg als ein Zeichen des göttlichen Zornes bezeichnete, weil Azelin den Plan, welchen der hl. Altfried dem Dom gegeben, ohne Grund verlassen habe. Auch heifst es in älteren Nachrichten, dafs Azelin vor Gott sehr strafbar sei und am jüngsten Gericht in schwerer Schuld erscheinen werde. (K. L. Grube „Der heilige Altfried" 1875, S. 19).

[2]) Auch schon aus der (bekanntlich nur unvollständigen) Kunsttogographie von Lotz ist mit Leichtigkeit zu ersehen, dafs die Anzahl der aus verschiedenen Stilarten zusammengesetzten mittelalterlichen Kirchen eine verhältnifsmäfsig sehr grofse ist.

Digitized by Google

Kirchspiel Lyck, Kr. Lyck, Reg.-Bez. Gumbinnen, Ost-Preußen. Erbaut 1908—1909 von Paul Heidenreich in Lyck. Die Kirche ist ein Putzbau mit Satteldach und Dachreiter. Sie hat 1000 Sitzplätze und ist mit einer Orgel von 30 Stimmen ausgestattet. Die Kosten betrugen 120 000 Mk. Die Kirche ist in Fachwerk ausgeführt und mit Putz ausgefüllt. Sie ist 30 m lang, 15 m breit und 12 m hoch. Der Dachreiter ist 30 m hoch. Die Kirche ist mit einer Orgel von 30 Stimmen ausgestattet. Die Kosten betrugen 120 000 Mk. Die Kirche ist in Fachwerk ausgeführt und mit Putz ausgefüllt. Sie ist 30 m lang, 15 m breit und 12 m hoch. Der Dachreiter ist 30 m hoch.

Fig. 1. Innenansicht.

Kirchspiel Lyck, Kr. Lyck, Reg.-Bez. Gumbinnen, Ost-Preußen. Erbaut 1908—1909 von Paul Heidenreich in Lyck. Die Kirche ist ein Putzbau mit Satteldach und Dachreiter. Sie hat 1000 Sitzplätze und ist mit einer Orgel von 30 Stimmen ausgestattet. Die Kosten betrugen 120 000 Mk. Die Kirche ist in Fachwerk ausgeführt und mit Putz ausgefüllt. Sie ist 30 m lang, 15 m breit und 12 m hoch. Der Dachreiter ist 30 m hoch. Die Kirche ist mit einer Orgel von 30 Stimmen ausgestattet. Die Kosten betrugen 120 000 Mk. Die Kirche ist in Fachwerk ausgeführt und mit Putz ausgefüllt. Sie ist 30 m lang, 15 m breit und 12 m hoch. Der Dachreiter ist 30 m hoch.

romanischen Schiffes in ernster feierlicher Würde umgeben werden, so entsteht ein Bild, das unter Umständen von entzückender Schönheit ist, einer Schönheit, die gerade in dieser Art und in diesem Mafse fast nur bei jenen Form- und Stilgegensatzen zu erreichen ist!

Auch das Münster zu Essen kann man wiederum als glänzendes Beispiel anführen, dafs eine stilistisch zusammengesetzte Kirche von schönster Wirkung sein kann. In Fig. 1 ist der West- in Fig. 2 der Ostchor dieser Kirche dargestellt. Wer möchte behaupten, dafs bei ersterem die gothischen Formen der runden Säulen und der sich dem Halbkreis nähernden Gewölbbögen[5]) mit den älteren Bildungen des X. Jahrhunderts nicht in schönster Harmonie ständen? Ebensowenig stören die zwischen dem Ostchor und dem Schiff beibehaltenen romanischen Theile, d. h. die Treppe mit dem Eingange zur Krypta, die romanischen Pfeiler und das rundbogige romanische Kreuzgewölbe. Im Gegentheil möchte man diese älteren, von den neueren so verschiedenen Bautheile als für die Gesammtwirkung besonders günstige Glieder betrachten. In gewissem Sinne zum Theil an Stelle eines sog. Triumpfbogens bildeten dieselben den schönsten Rahmen für die schlanken gothischen Formen des heller erleuchteten Chores, dessen wirkungsvolle Raumdispositionen (einschliefslich der engeren Säulenabstände) gröfstentheils, wie oben angegeben, infolge engen Anschlusses an die Wände und Pfeiler der Krypta erzielt sind.

Soll daher eine aus Bautheilen verschiedener Stile zusammengesetzte Kirche restaurirt werden, so ist durchaus nicht immer eine stilistische Einheit anzustreben! Die fast bei jeder Restauration sich geltend machende Sucht zu uniformiren, kann weder mit dem Bemerken gerechtfertigt werden, dafs man im Mittelalter stets derartig gehandelt habe, noch dafs ästhetische Gründe eine Stileinheit durchaus erfordern.

Auch wenn eine Kirche infolge Anwachsens der Gemeinde nicht mehr ausreicht bezw. ein bedeutend gröfserer Raum für den Gottesdienst erforderlich, oder eine Kirche bis auf einzelne Theile baufällig geworden ist, so mag nicht immer ein vollständiger Neubau zu empfehlen sein! Viele Baumeister würden zwar aufser sich gerathen, wenn man in derartigen Fällen den Vorschlag machen wollte, statt eines vollständigen Neubaues einzelne alte Theile wieder zu benutzen oder die zu klein gewordene Kirche nur durch einen An- bezw. Erweiterungsbau zu vergröfsern. Und doch dürfte man, wie gesagt, mit dem Hinweis auf unzählige mittelalterliche Kirchen sich häufig einen derartigen Vorschlag wohl erlauben! Ja, es können durch solche Um- und Anbauten, wie dies beim Essener Münster gezeigt ist und noch an unzähligen anderen Kirche bewiesen werden könnte, nicht allein sehr eigenartige, sondern auch vorzüglich schöne Kompositionen geschaffen werden. Auch hat man bei einem Erweiterungsbau den grofsen Vortheil, mit viel geringeren Mitteln die gleiche räumliche Gesammtgröfse wie bei einem vollständigen Neubau oder mit den gleichen Mitteln weit Gröfseres zu erzielen. Soll nun dabei auch der Schönheit gebührend Rechnung getragen werden, so wird ein phantasievoller und mit Schönheitsgefühl begabter Architekt auch diese zu erreichen wissen, zumal wenn gerade die aus stilistisch verschiedenen Theilen zusammengesetzten Bauwerke des Mittelalters, mehr als dies bisher geschehen, in den Bereich der Studien gezogen und aus ihnen Anregungen und Belehrungen geschöpft werden.

Essen. Georg Humann.

[5]) Die Säulen sind infolge des Seitenschubs der Gewölbe etwas aus dem Loth gewichen. Infolge dessen haben die letzteren leider eine noch gedrücktere Form erhalten.

Sechs Bildtafeln im ehemaligen St. Claren-Kloster zu Ribnitz.

Das derzeitige Fräuleinstift zu Ribnitz in Meklenburg, ehedem ein von Fürst Heinrich II. 1323 gestiftetes Kloster der hl. Clara, birgt auf dem sog. Chorsaale, welcher sich über zwei Drittel der Kirche als Empore erstreckt, noch manchen Kunstgegenstand aus katholischer Zeit. Von dem Schmuck der früheren Altäre durch Holzschnitzwerk in reicher Farbenpracht zeugen noch einige Bildwerke, unter denen eine sitzende Heilige und ein weiblicher Kopf in Lebensgröfse von vorzüglicher Arbeit. Ein Retabel mit einer hl. Katharina in hocherhabener Ausführung und mit vier auf ihr Martyrium bezüglichen Gemälden, ist noch ziemlich erhalten. Zerbrochen ist eine Monstranz und ein Schau-

Digitized by Google

geräth aus bester gothischer Zeit, doch noch in den Haupttheilen vorhanden. In ziemlich gutem Zustande ist von den priesterlichen Gewandstücken noch eine Kasel aus grünem Sammet. Minder wohl erhalten ist eine andere. Es könnte die sein, von welcher der Lesemeister des Klosters Lambert Slagghart in seiner Chronik berichtet, 1504 habe die Herzogin Sophie „eine sehr kostbare Kasel mit Gold durchwirkt und mit einem Perlen gestickten Kreuze auf dem Rücken" geschenkt. Wie dieses jetzt fehlt, so auch an einem Superhumerale das Gold und die Edelsteine, welchen Schmuck der Chronist an einem solchen von derselben Fürstin verehrten Amictus rühmt. Westphalen „Monumenta inedita", Bd. 4 S. 878.

Von der ehemaligen Bekleidung der Altäre birgt eine Kiste noch einige Reste. Zwei gestickte Leinendecken hat Lisch beschrieben Mecklenb. Jahrb. Bd. 29 S. 308 und Bd. 35 S. 213). Ueber dem hölzernen Altare, in welchem ein *altare portatile*, eine von einem rothen Holzrahmen umfafste Platte von weifsem, rosageadertem Marmor, eingelassen ist, liegt noch jetzt ein altes Leinentuch mit gelber, grüner und rother Seide in Kettenstich gestickt. Aufser acht Medaillons mit biblischen Szenen, deren plattdeutsche Beischriften leider zum Theil schon vernichtet, schmückt es Rankenwerk mit Thiergestalten. Die geflügelten Engelsköpfe daran entsprechen ganz denen an einem Kelche, welchen die letzte Abtissin Fürstin Ursula, treu bis zum Tode 22. April 1586, dem alten Glauben, 1554 für die Stadtkirche stiftete. Auch der letzten Zeit des Klosters werden sechs Bildtafeln auf Föhrenholz angehören, welche dafür zeugen, dafs noch damals die frommen Schwestern nicht nur mit der Arbeit ihrer kunstreichen Nadel, sondern selbst mit dem Pinsel ihr Gotteshaus zu schmücken bedacht waren.

Dafs diese Bilder nach gegebenen Vorlagen von Mehreren ausgeführt sind, welche dieselben mehr oder minder treu, selbst mit Auslassungen und Zuthaten, wiederzugeben bestrebt waren, ergibt sich leicht aus der Vergleichung der wiederholt in ihnen dargestellten Vorgänge. Fehlgehen werde ich daher wohl kaum, wenn ich darin Reste von jenen Malereien annehme, davon Slagghart berichtet: *„Anno MV^C XXVI hofft de gardian A. joachim meyger laten malen sin Bichthuseken. — Do suluest hoft ock de domina abatissa men g. f. dorothea malen laten ofte patroneren dat hynneste hysthus dar suluest"* (Mecklenb. Jahrb. 3. Bd. S. 130). Neben dieser sicheren schriftlichen Angabe wird aber auch die im Volksmunde fortlebende Glauben verdienen, dafs Klosterfrauen diese Arbeit ausfuhrten. Dafur spricht, dafs wir an der Fufsleiste unter jeder zwischen Delphinen oder Rankenwerk zwei Wappen finden. Sollten es nicht diejenigen der an der Ausführung beschäftigten Schwestern sein? Sind es doch die solcher Nonnen, welche nach Tott (Geschichte der Stadt und des Klosters Ribnitz, 1853) um 1523 im Kloster weilten, wie von der Lühe, von Lowtzow, von Lehsten, von Restorff.

Jede der sechs Tafeln (83 *cm* hoch und 76 breit) ist quer durch eine 7 *cm* breite aufgelegte Leiste, wie auch von einer solchen alle umfafst werden, in zwei Hälften getheilt, und diese wieder in zwei andere durch eine gemalte Säule. So bietet jede Tafel vier Bilder. Inhalt derselben sind die Geburt (dreimal), die Verkündigung (ebenso oft), eine hl. Familie, die Anbetung durch die hl. drei Könige, die Taufe, das hl. Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung (fünfmal), die Himmelfahrt, die Ausgiefsung des hl. Geistes, das jüngste Gericht, die hl. Dreieinigkeit, die Allgegenwart des Herrn in der hl. Eucharistie, die Krönung unserer lieben Frau, die Fürbitte und Vertretung der Sünder durch dieselbe und den Sohn vor Gott dem Vater.

Abgesehen von der senkrecht trennenden Säule, zwei mit den Fufsenden auf einander gestellten Docken, ist die ganze Vortrags- und Ausführungsweise mittelalterlich. Auf einer dünnen Kreideschicht, doch ohne jegliche Leinwandunterlage, sind die Goldgründe und Farben aufgetragen. Dieser sind nur wenige; Roth zumal fur die Mäntel, Grün besonders für Untergewänder, bisweilen auch ein mattes Blau, wie Dunkelgelb und Silber. Schwarz dient als Schattenfarbe zumal für Angabe der Gewandfalten, doch auch als Umrifs nackter Gestalten. Die mittelalterliche Farbenlust tritt dennoch klar hervor. Die Mäntel sind am Rande meistens mit einer Borte umfafst, worin Roth, Gold und Grün wechseln; das Unterfutter ist meistens anders gefarbt; Tücher, Decken, Kissen sind bunt gestreift; die Fufsböden, sind die Vorgänge in Binnenräume verlegt, erscheinen aus grünen und rothen Rauten gemustert, selbst bei der Geburt und Anbetung, wo nicht nur durch

roth, grun und silbern gefärbtes Flechtwerk, sondern zumal durch die Köpfe von Ochs und Esel der Stallraum angedeutet ist. Als Gemach wird sonst die Szene auch, bei der Verkündigung und dem hl. Abendmahle, durch zwei Fenster mit zurückgeschlagenen Laden angezeigt, und unten durch eine senkrecht bunt gestreifte Verkleidung der Hinterwand.

Die Darstellungsform ist durchgehends unbeholfen und befangen. Perspektive mangelt fast ganz. Gebusche und Bäume gleichen grünen Haufen; die Wolken, welche die Halbfigur Gott Vaters oder eines Engels umsäumen, blaugraue Bandstreifen mit gerundeten Rändern, durch dunkle Streifen und Kreise, diese auch roth, belebt. Die Gewänder zeigen grade Falten ohne absichtliche Häufung. Die Gestalten sind meistens mittleren und gedrungenen Wuchses. Die hl. Jungfrau und einige Engel sind überaus schlank; massig und breit Gott Vater, ebenso der Herr als Christkind in der Darstellung der Allgegenwart und als Weltrichter. Der Bildung des Nackten geht jede Beobachtung der Natur ab. Die Gesichter, meistens sehr hell, sind bei figurenreichen Szenen gar nicht ausgeführt; nur Augen und Mund sind durch schwarze Punkte und Striche angedeutet. Statt des sonstigen Starren, Leblosen ist bei dem unserer lieben Frau, in dem ovalen, von blonden Haaren umwallten Kopfe holde Lieblichkeit ausgedruckt, und feierlicher Ernst und Würde in dem Gott Vaters. Der jugendliche blondlockige Johannes ist stets erkennbar und ebenso der Apostelfürst mit dem kurzen Haar und der Stirnlocke auf dem kahlen Vorhaupte.

Ein Scheibennimbus umgibt die Häupter aller heiligen Personen. Bisweilen ist es nur ein schwarzer Streifen, bisweilen sind es zwei mit goldenen, grünen und rothen Feldern dazwischen. Die umfafste Scheibe ist bei der Jungfrau meistens durch Arkaden belebt, bei dem Herrn und Gott Vater ist standig das Kreuz durch drei heraldische Lilien mit grünem und rothem Gezweige eingezeichnet. Für den Heiland, aufser wo er die Dornenkrone trägt, ist dies die einzige Kopfzier. Gott Vater trägt die machtige Kaiserkrone mit gerade aufragendem Stirnbügel; zwei quere zieren den Lilienreif der Gottesmutter. Nur ein solcher bildet die Kronen der hl. drei Könige; der vor dem Christkind knieende hat die seine vor dem Könige der Könige auf den Boden neben sich gelegt.

Wissen so trotz aller Unbeholfenheit die Darsteller trefflich zu charakterisiren, so verstehen sie auch durch die Haltung und zumal durch die der Hände deutlich die Empfindungen der vorgefuhrten Personen auszudrücken. Klar erkennt man daran das Staunen und Entsetzen der Jünger beim hl. Abendmahle über des Herrn Wort von dem Verräther. Selbst an den ganz kleinen Figuren beim letzten Gerichte, die halb aus dem grünen Erdreiche hervorragen, erräth man bei dreien zur Rechten Jubel, bei zweien zur Linken Entsetzen. Bei der Kreuzigung sieht man an der Haltung des gebeugten Hauptes der Schmerzensmutter ihr Weh, das Mitgefühl damit durch den gegen sie gelehnten Kopf einer der zwei frommen Frauen neben ihr, das Verlangen, sie zu stützen und zu trösten, bei dem Jünger der Liebe durch seine gegen ihre Seite gelegte Hand.

Ueberaus sinnig wissen die Darsteller den Beschauer durch Nebendinge in ihren Gegenstand zu vertiefen und darüber aufzuklären. Durch den Lilienstab und das Schwert zur Rechten und Linken des Hauptes des Weltrichters, auf dem Regenbogen thronend, die Füfse auf die Erdkugel gestützt, verkünden sie das dort tönende Urtheil, Heil und Verderben. Ein Nest mit dem Pelikan, der für seine Jungen die Brust öffnet, (das bekannte Sinnbild des Todesleidens des Herrn für die Sünder), schliefst bei der Kreuzigung oben den geraden Balken ab. Bei dem englischen Grufse ziert das Betpult, vor dem unsere liebe Frau kniet, nicht nur eine Vase mit der Lilie, der Blume der Reinheit, auf ihm liegt auch ein offenes Buch, dessen beide Blätter mit der alttestamentlichen Weissagung (Isaias V. 11) des unendlichen Wunders beschrieben sind. Wie damit der Emmanuel im Begriff, zu Leiden und Sterben Mensch zu werden, ist sinnig lieblich angedeutet, wenn auf den Strahlen, die von dem Gott Vater mit segnender Hand umgebenden Wolkensaume ausgehen, nicht nur des hl. Geistes Taube mit Menschenkopfe auf die Gebenedeite zuschwebt, sondern hinter ihm auch das Jesuskindlein mit Kreuz und Geifsel, die Aermchen vorgestreckt, wie in glühendem Verlangen mit der Gottesgebärerin sich zu einen! Beschränkt schon durch die Malweise, welche nur die Farben neben einander stellte und nicht durch Nafs in Nafs „eine Licht erfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint“,

Digitized by Google

schaffen konnte, wissen sie doch den Fleischgeborenen als das ewige Licht zu kennzeichnen. Eine Glorie rother Flämmchen auf Goldgrund umgibt in Mandelform das Kindlein, welches auf einem weit vorgestreckten Zipfel des Gewandes seiner Mutter ruht. Der Glanz, den es ausstrahlt, ist glücklich angedeutet, indem der hl. Joseph die Augen mit der Rechten beschattet. Das Licht in seiner Linken weist auf die nächtliche Zeit, nicht minder die Eule auf dem Dache; die Lücken in diesem auf die Aermlichkeit des Raumes.

Die Krönung der Jungfrau geschieht durch Gott Vater und Sohn, indem dieser mit beiden Händen, jener nur mit der Linken — die Rechte fafst den Reichsapfel — den Reif über der zwischen ihnen auf dem Throne Sitzenden hält. Die hl. Dreieinigkeit ist ganz ähnlich wie auf einer sog. Hochzeitsschüssel im Schweriner Museum gebildet. Der thronende Vater stützt mit beiden Händen die Balken des Kreuzes, woran der blutbespritzte Heiland, vor sich; auf dem rechten sitzt des hl. Geistes Taube mit Menschenantlitz. Die liebliche hl. Familie zeigt Maria auf einem Polsterbette in einem Buche lesend. Im Grunde sitzt der hl. Joseph, lauschend auf einen Stock gestützt; neben ihm ein Krug, vor ihm ein Kessel über einem lohenden Feuer; weiter zurück in einer Lücke des Flechtwerkes, über dem die Köpfe von Ochs und Esel hervorragen, das Christkind in Windeln auf grünem Heugrunde. Die Allgegenwart des Herrn in der hl. Eucharistie versinnbildlicht ein fleischiges Kind auf einem Kissen in blumiger Aue. Der Nimbus zeigt, dafs es der Herr ist. Segnend hält es die Hände über dem goldenen Kelche, von der Hostie überragt. Hinter Jesus ein lauteschlagender Engel. Oben Gott Vater, von dem des hl. Geistes Taube auf das hochwürdigste Sakrament herabschwebt. In der Mitte ein Spruchband: *puer natus est nobis.*

Bandrollen bringen, wie hier meistens, das Verständnifs noch näher. Bisweilen gestalten sie sich zu einem Gespräch. So bei der Verkündigung und Himmelfahrt, und zumal von wunderbarer Innigkeit bei der Furbitte und Vertretung der Sünder durch die hl. Jungfrau und den Sohn. Jene, auf ihre etwas entblöfste Brust weisend, spricht zu diesem: *Kynt se an de brusten myn ick bydde dy lat nemen synder vor laren syn.* Derselbe, mit Geifsel und Dornenkrone, den Leib blutbedeckt, antwortet: *O moder sych an de wonden de yck vor de synder draghe to allen stunden.* Zum thronenden Vater bittet er: *Vader lat de wonden myn vor allen armen syndern en offer syn.* Dem wird die Antwort: *Sone leue kynt myn wat du byddest dat schal so syn.*

Diese Angaben zeigen, dafs unsere Bildtafeln keineswegs eigentliche Kunstwerke sind, wohl aber Arbeiten einfach frommer Zeichner, welche bei aller Unbehülflichkeit in der Ausfuhrung doch stets glücklich den richtigen Ausdruck zu finden wissen. Wenn nicht Bewunderung erregen, so müssen sie doch jedes empfängliche Herz tief und innig anmuthen. Besser denn schriftliche Zeugnisse lassen auch sie, gleich so manchen Werken mittelalterlicher Kunst uns einen klaren Einblick in die Sinnes- u. Gemüthsweise jener Kreise thun, in denen sie entstanden. Beredt zeugen sie von der demüthigen Gläubigkeit und dem frommen Sinne der Schwestern des St. Claren-Klosters zu Ribnitz im Anfange des XVI. Jahrh., den Töchtern der edelsten Geschlechter des Landes unter der Leitung einer kräftigen Abtissin aus dem Fürstenhause Meklenburgs.

Ribnitz. Ludwig Dolberg.

Anm. Der Photograph Breithaupt zu Ribnitz, welcher zwei Tafeln mit dem von der Lühe'schen Wappen auf Wunsch eines Herrn dieser alten Familie aufgenommen hatte, liefs sich durch mich bewegen, auch die vier anderen zu vervielfältigen. Die Sammlung kostet Mk. 8,50.

Hans Memling's Heimath und Todestag.

Vor einiger Zeit haben mehrere politische Tagesblätter[1]) eine Aufzeichnung mitgetheilt, welche die Heimath und den Todestag des Malers Hans Memling in bestimmtester Weise feststellt. Da die wichtige Nachricht an solchem Orte sicherlich vielfach übersehen, die Jahreszahl zudem falsch wiedergegeben worden ist, auch über den Zusammenhang, in welchem die Notiz überliefert wird, unrichtige Angaben gemacht sind, so erscheint es geboten, sie an dieser Stelle in richtiger Form zu wiederholen, sowie über ihre

[1]) Vgl. z. B. „Mainzer Journal" vom 8. Febr. 1889 und „Köln. Volkszeitung" vom 12. Febr. 1889 II. Blatt.

Digitized by Google

Entstehung und Ueberlieferung etwas genauer zu berichten.

In der Lieferung 148 des Bulletin historique der société des antiquaires de la Morinie (Saint-Omer, 1888) hat Pater Henri Dussart S. J. auf S. 286—304 die Handschrift Nr. 730 der Bibliothek von Saint-Omer sorgfältig beschrieben. Seine gründliche und scharfsinnige Untersuchung liefert den Beweis, dafs diese Handschrift ihre Entstehung verdankt dem bekannten flämischen Geschichtsschreiber Jakob Meyer, dessen Hauptwerk, neben seinen Rerum Flandricarum tomi X, das Compendium chronicorum Flandriae (in zweiter Auflage: Commentarii sive Annales rerum Flandricarum ist. Er starb als Pfarrer von Blankenberghe am 5. Februar 1552 zu Brugge.[2] Während des letzten Jahres seines Lebens hat er in der von P. Dussart beschriebenen Handschrift eine umfassende Sammlung von Abschriften und Auszügen aus überwiegend handschriftlichen Werken und Aufzeichnungen vereinigt, welche unzweifelhaft Grundlage und Vorarbeit für eine Fortsetzung der geschichtlichen Werke des bis zum Lebensende thätigen Mannes sein sollte. Ein ganzer Abschnitt dieser Kollektaneen ist dem handschriftlichen Tagebuch des Priesters und Notars Rombold de Doppere entnommen, welcher Kustos des Kapitels von S. Donatian zu Brügge war und hier nach Meyers Angabe 1501 gestorben ist.

Rombold de Doppere nun hat zum Jahre 1494 folgende von Meyer Bl. 109a der Handschrift offenbar wörtlich aufgenommene Notiz in sein Diarium eingetragen:

Die XI Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Maguncíace, sepultus Brugis ad Aegidii.

Dafs in der That hier der 11. August des Jahres 1494 gemeint sei, beweist ein anderer sich unmittelbar anschliefsender Eintrag, in welchem der folgende 23. August ausdrücklich als ein Samstag bezeichnet wird, was für 1494 zutrifft.

Das Original des Tagebuchs Meister Rombolds ist bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen. Meyer klagt schon am Schlusse seiner Auszüge, dafs er von den vier Büchern, aus denen es bestand, die beiden ersten nie habe finden können; auf sein Dasein weisen aber auch einige Stücke des Brügger Stadtarchivs ausdrücklich hin. Rombold de Doppere, dessen Geschlecht sich zu Brugge über das XV. Jahrhundert hinaus verfolgen läfst, ist überhaupt in den Urkunden dieser Stadt und ihrer Umgegend nicht selten in seiner amtlichen Eigenschaft nachweisbar.[3] Er konnte auch offenbar über Memlings Todestag und Herkunft genau unterrichtet sein und mochte um so mehr Antheil an dem Heimgang des grofsen Malers nehmen als gerade er, wie die Rechnungen des Brügger Johanneshospitals beweisen, im Jahre 1489 zwei Urkunden angefertigt hatte, welche aus Anlafs der Uebertragung der Reliquien der elftausend Jungfrauen in den neuen, mit Memlings lieblichen Malereien gezierten Schrein ausgestellt worden sind.[4]

So steht es denn durch zuverlässigstes Zeugnifs fest, dafs Memling am 11. August 1494 gestorben ist und dafs er aus Mainz stammte. Es wird nun Sache der Mainzer Lokalforschung sein, dem Namen in Urkunden wie in Kirchen- und Zunftbüchern nachzugehen und wenn möglich, das immer noch zweifelhafte Geburtsjahr und sonstige Lebensnachrichten zu ermitteln. Die Kunde von P. Dussarts Abhandlung verdanke ich Herrn James Weale in London, ein Exemplar des Bulletins stellte mir Herr Prof. G. Kurth in Lüttich freundlichst zur Verfügung, über Meister Rombold de Doppere unterrichtete mich in liebenswürdigster Weise Herr Stadtarchivar Gilliodts van Severen in Brugge; ich erfülle eine angenehme Pflicht, indem ich auch hier für die mir gewährte Unterstützung meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Bonn. Loersch.

[2] Vgl. die längere Anmerkung im angeführten Bulletin S. 292 f. und aufserdem Jöcher „Gelehrten-Lexikon", Bd. III S. 498 und dessen Fortsetzung, Bd. IV Sp. 1617; Biographie universelle (Michaud), Bd. XXVIII S. 164.

[3] Vgl. van den Busscbe in der Zeitschrift „La Flandre" Bd. II S. 135 Nr. 5 und 68, Gilliodts van Severen das. S. 80 ff. und 221 ff.

[4] Es heifst in der Rechnung des Jahres 1489 Bl. 53v: Betaelt meester Rombout de Doppere van twee instrumenten ter cause van der translacie van de nieuwe rive van den xj duust maegden; daer of betaelt inj lb. xvj s. par. Vgl. Gilliodts van Severen, Inventaire des chartes de la ville de Bruges, Introduction S. 96. — Rive, flämisch = Reliquienschrein; vergleiche Kiliaen, der es mit hierotheca, feretrum übersetzt.

Digitized by Google

Nachrichten.

Zur Erhaltung der Baupläne.

Die preufsische Staatsbauverwaltung, ebenso die Eisenbahnverwaltung und die Reichspost lassen von jedem gröfseren Neubau nach seiner Fertigstellung an Hand der Entwürfe, welche der Bauausführung zu Grunde gelegen haben, besondere Revisions-Zeichnungen anfertigen, in welche alle Abweichungen von den Plänen, welche der Bauausführung zu Grunde gelegen haben, eingetragen werden. Diese Zeichnungen stellen somit das Bauwerk in der Gestalt dar, in welcher es wirklich zur Ausführung gekommen ist.

Die grofsen Vorzüge dieses Verfahrens liegen auf der Hand. Bei jeder baulichen Veränderung, welche im Laufe der Zeit nothwendig wird, kann angeschlossen werden an diese Zeichnungen, welche entstanden sind mit dem Bauwerke selbst und deshalb ein Bild von demselben geben, wie es in gleicher Treue keine neue Aufmessung gewähren kann. Beim Auftreten von baulichen Schäden bieten sie die sicherste Handhabe zur Prüfung der an der gefährdeten Stelle angebrachten, dem Auge oft verdeckten Konstruktionen und weisen den Weg, wo die Untersuchung einzusetzen hat.

Es sind, wie bemerkt, die straff und fest gegliederten Staatsbauverwaltungen, welche die mit jenem Verfahren verbundenen Kosten aufwenden; sie halten dieselben nicht für unnütz, trotzdem sie auch die Baupläne selbst aufbewahren und zwar in Bauämtern, deren ununterbrochene Besetzung eine sorgfältige Aufbewahrung dauernd sicher stellt.

In bedauerlichem Gegensatze hierzu steht die Sorglosigkeit, welche in dieser Hinsicht auf dem Gebiete der kirchlichen Bauthätigkeit herrscht. Dafs hier eine Festlegung des Bauwerks mit seiner zur Ausführung gebrachten Gestalt durch besondere Zeichnungen nicht erfolgt, möchte noch hingehen, wenn wenigstens die Baupläne in den Besitz der kirchlichen Behörden übergingen und darin verblieben. Aber nur selten ist dies der Fall. Im gewöhnlichen Gange der Dinge befinden sich die Zeichnungen während des Baues in den Händen des leitenden Architekten und sie verbleiben in diesen auch nach der Bauvollendung. Da gute Pläne, wie so manche Kirchen beweisen, die sich unter einander oft gleichen wie ein Ei dem andern, einer wiederholten Benutzung fähig sind, so liegt ihre einstweilige Aufbewahrung schon aus diesem Grunde im eigenen Interesse des Architekten; dagegen werden solche Zeichnungen, welche sich, wie z. B. bei Restaurations- und Erweiterungsbauten auf einen besonderen Fall beziehen und eine Wiederbenutzung nicht zulassen, aus den Mappen ausgeschieden, sobald der Bau vollendet ist. Der Entwurf und die Leitung der Kirchenbauten, welche ohne die Mitwirkung des Staates zu Stande kommen, liegt bekanntlich — und hierin ist eine Aenderung weder zu erwarten noch zu erwünschen — ziemlich allgemein in den Händen von Privatarchitekten. Es gibt aber kaum ein Stand, in welchem so selten der Sohn auf den Vater folgt, wie in diesem; mit dem Tode des Architekten geht deshalb, da nachgelassene Zeichnungen einen Werthgegenstand nicht bilden, gewöhnlich das ganze angesammelte Material zu Grunde: Zeichnungen, welche in den Archiven der betreffenden Kirchen von einem dauernden praktischen und zugleich urkundlichen Werth wären, werden einfach vernichtet.

Hierin einen Wandel anzuregen, ist der Zweck dieser Zeilen. Will man auch nicht so weit gehen, wie die Staatsbauverwaltungen, so ist um so entschiedener wenigstens daran festzuhalten, dafs die Zeichnungen, welche einem Bau — ob Neubau, Erweiterungsbau oder Restaurationsbau ist gleich — zu Grunde gelegen haben, dem Bauherrn gehören und in den Besitz der kirchlichen Behörde übergehen müssen. Dieses Verlangen ist ein durchaus berechtigtes, sein Bedürfnifs ein zwingendes, durch eine einfache Vertragsbestimmung auch leicht zu erreichendes.

Ob man die Baupläne in den verschiedenen Kirchenarchiven oder an einer Centralstelle aufbewahren will, mag diskutirbar bleiben: das Vorgehen des Staates, der sich für den letzteren Weg entschieden, dürfte indefs auch hier den Vorzug verdienen. Während in einer benachbarten Diöcese die Revision und Begutachtung aller kirchlichen Baupläne demnächst einer besonderen Kommission unterstellt werden sollen, besteht dagegen in manchen Diocesen noch die Einrichtung, dafs die eingereichten Pläne von Diöcesan-Baumeistern beurtheilt werden. Da diese meist selbst ausführende Architekten sind, also direkte Konkurrenten der Architekten, deren Arbeiten sie zu beurtheilen haben, so liegen die mit diesem Verfahren verbundenen Mifsstände so klar zu Tage, dafs eine Aenderung dieses unhaltbaren Zustandes, sei es nun auf dem oben angedeuteten oder auf einem anderen ähnlichen Wege, nur eine Frage der Zeit sein kann. Solche kirchlichen Bauämter, oder wie man sie sonst nennen mag, erscheinen als die geeignetsten Stellen zur Aufbewahrung der auf die Kirchen der Diöcese sich beziehenden Zeichnungen, und zwar nicht nur der eigentlichen Baupläne, sondern auch des gesammten Kircheninventars. Es würde so allmählich ein Material angesammelt, welches die ganze Kunstentwickelung eines bestimmten Gebietes widerspiegelt, und damit zugleich eine Grundlage geschaffen, auf welcher fest und sicher weitergebaut werden kann.

Münster. W. Effmann.

Christliche Inschriften der Rheinlande.

Mit dem Abschlusse der Vorarbeiten zu meiner Sammlung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Inschriften der Rheinlande beschäftigt, richte ich an die Alterthumsfreunde und namentlich auch an den hochwürdigen Klerus des Rheingebietes, besonders der Diöcesen Köln, Mainz, Trier, Fulda, Speier die ergebenste Bitte, mich auf die bisher unbekannt gebliebene mittelalterliche Inschriften (besonders auch Dedikations- oder Konsekrationsinschriften an Kirchen u. s. f.) insoweit dieselben vor das Jahr 1250 fallen, freundlichst aufmerksam machen zu wollen.

Freiburg i. Baden. Prof. Dr. F. X. Kraus

Wiederholte Erklärung. Für die in den beigelegten „Anzeigen" enthaltenen Empfehlungen kann die Redaktion selbstverständlich keine Verantwortlichkeit übernehmen.

Digitized by Google

Digitized by Google

ORFÈVRERIE DU XVIIIe SIÈCLE. — Ostensoir et Reliquaire.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Kufstäfelchen des Kardinals Albrecht v. Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).

Von diesem Kufstäfelchen findet sich kleine Holzschnitt-Abbildung und kurze Beschreibung in Bock: „Der Kunst- und Reliquienschatz d. Kölner Domes" (L. Schwann'sche Verlagshandlung, 1870) S. 38 u. 39. Das überaus merkwürdige und kostbare Kleinod verdient aber gröfsere auf photographischer Aufnahme beruhende Abbildung auch der Rückseite, sowie eingehendere besonders den herrlichen auch technisch sehr beachtenswerthen Emailschmuck würdigende Beschreibung. Die erstere bringt in natürlicher Gröfse die beifolgende Lichtdrucktafel; die Beschreibung soll besonders hervorheben, was sich aus dieser nicht von selbst ergibt.

Das Material des Ganzen ist hochhaltiges Gold. Der Schmuck der Vorderseite besteht in zehn grofsen sehr schönen Perlen, in fünf Rubinen, in sieben kleinen und grofsen Diamanten resp. Rosetten und in einem kostbaren Saphir zu unterst, sowie in einem durchsichtigen Emailtäfelchen und zwei modellirten Emailfigürchen, aufserdem in zum Theil emaillirtem Rankenwerk mit Genien. Die Verzierung der Rückseite bildet gravirtes Laubwerk mit zwei Engeln, welche über der getriebenen Handhabe das Medaillon mit dem auf die Rückseite des Glases gemalten Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg halten, also des bekannten grofsen Kunstmäzen, der 1513—1545 das Pallium trug, zugleich Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Bischof von Halberstadt war und über den ihm zunächst gelegenen Domschätzen, welche er mit mehr als fürstlicher Freigebigkeit bereicherte, auch den Kölner nicht vergafs.

Das von ihm hieher gestiftete Kufstäfelchen, nach Art eines italienischen Altaraufsatzes gebildet, besteht aus den architektonischen Gliedern, welche gegossen, sehr sauber ciselirt und ungemein sorgfältig montirt, d. h. auf der goldenen Platte zusammengestellt sind. Ihren ornamentalen Schmuck bilden die gegossenen und zierlich verschnittenen Ranken, welche die Bekrönung und die ebenso behandelten Schnecken, welche den Untersatz ausmachen. Da diese wie jene in freier Entwickelung die Architektur abschliefsen, so sind sie als solche auch von der Rückseite kenntlich, die in einer gravirten Deckplatte besteht und zugleich die Reliquien verschliefst, welche im Innern geborgen sind. Diese bestehen gemäfs der kurzen Beschreibung auf der 36 Abbildungen enthaltenden Heiligthumstafel, welche der Schatzmeister des Kölner Domes Petrus Schöneman unter dem Titel: „*Thesaurus S. S. Reliquiarum Templi Metropol. Colon. 1671*" herausgegeben hat, in einem „Stücklein von der Säulen, an welcher Christus gegeifselt worden, wie auch in einem Theil von Tisch und Schweifstuch, vom Creutz, Dörnen Cron, und vom Fähnlein des H. Mauritii". Wie die Architektur und das Rankenornament, so sind auch die beiden getriebenen Vasen, welche unter, sowie die beiden Voluten, welche über den Seitenfigürchen sich befinden, ganz im Formenkreise der frühen Renaissance gehalten, während die Kastenfassungen der Edelsteine, welche die Mitteltafel verzieren, noch gothische Reminiscenzen bieten, wie die beiden emaillirten Seitenfigürchen und in noch höherem Mafse das emaillirte Mittelbildchen. Jene, die Apostel Petrus und Paulus darstellend, sind von der allerhöchsten Delikatesse in der Ausführung, obwohl sie nicht gegossen oder getrieben, sondern nur um ein loses Gestell von Golddraht in einer biskuitartigen Paste modellirt und dann mit einer dünnen mehrfarbigen Emailschicht überzogen sind. Die Endchen Golddraht, die an einigen Stellen bemerkbar, namentlich an den etwas verstümmelten Händchen, an denen sie sogar, aber nur in den unbestimmtesten Umrissen, deren Gestalt erkennen lassen, sowie einige von der Emailschicht etwas entblöfsten Gewandtheile lassen an der vorher angedeuteten Herstellungsart,

Digitized by Google

die meines Wissens sonst noch nirgendwo nachgewiesen ist, nicht den geringsten Zweifel. Ganz in derselben Weise waren auch die beiden (mit Musikinstrumenten versehenen) Engelfigürchen gebildet, die sich an den Endpunkten der Bekrönung schaukelten und, weil arg verletzt, anfangs der 50er Jahre den jetzt dort vorhandenen jenen nachgeformten Silberputten Platz gemacht haben, sowie die beiden Teufelchen, die aus den unteren Eckfüllhörnern herauskragten und durch die um dieselbe Zeit dort angebrachten spätgothischen Wasserspeier ersetzt worden sind. — Uebrigens dürfte es doch an Parallelen zu diesen beiden Figürchen nicht ganz fehlen. In der „Schatzkammer" zu Wien enthält ein am Ende des Ganges neben dem Fenster befindlicher ganz flacher Wandschrank eine überaus kostbare Sammlung von Juwelen, namentlich Anhängern. Unter diesen fällt ein emaillirtes Liebespärchen auf, welches von einer mit Perlen besetzten und in ein Blättchen endigenden Goldkordel umgeben ist. Die Karnationstheile sind (mit Einschluss des Kopfschleiers) in leuchtendem Weiss emaillirt, die Gewänder mattblau gehalten. Gerade dieser Ton und die etwas pastose Behandlung der spätgothischen Falten würden die Vermuthung, dass auch hier modellirte Körper dem Emailüberzug zu Grunde liegen, rechtfertigen, selbst wenn nicht auch aus den etwas verletzten Fingerspitzen des Mannes die Ansätze des Golddrahtes herausguckten. — Genauere Nachforschungen werden wohl noch weitere Erzeugnisse dieser Technik nachweisen, die sich schon durch den (auf dem Pastengrund dünn aufgetragenen, daher) matten Ton, namentlich der blauen und rothen Farbe, sowie durch die etwas stumpfe und wolkige Gestaltung der Knitterfalten verrathen, die auch wiederum in dem Material ihren Grund hat. Dass es sich hier um die Leistung eines deutschen Goldschmiedes handelt, kann angesichts der stilistischen Eigenart keinem Zweifel unterliegen. Diese weist durch die etwas manierirte Zeichnung nach Süddeutschland hin, wo der Stifter viele von seinen Kunstwerken ausführen liess, in erster Linie auf Nürnberg, sodann auf Augsburg oder München, wo die Emailtechnik um diese Zeit schon in hoher Bluthe stand.

Als ein besonders glänzendes Produkt dieser Technik erscheint das oben abgerundete Mittelbildchen, welches den Gekreuzigten zwischen Maria u. Johannes und mit Magdalena zu Füfsen darstellt, in delikatester Zeichnung und die weifslichen (also auch die Karnations-) Theile ausgenommen, durchsichtiger Färbung. Es erscheint als eine merkwürdige Verbindung des mehr frühgothischen *émail translucide* mit der spätgothischen (opaken) Maleremailtechnik und der Umstand, dafs die Grundlage eine Goldplatte und der Künstler ein (Süd-) Deutscher, erhöht noch die Merkwürdigkeit des Gegenstandes. Sämmtliche Karnationsparthieen, wie Lendentuch, Schleier etc., sind in undurchsichtiger Farbe ziemlich stark, also mit ganz mäfsiger Erhöhung auf- und die Linien mit schwarzer Farbe eingetragen. Die Konturen und Schatten der durchsichtigen Parthieen bestehen in gravirten und mit schwarzem Email gefüllten Linien, deren Ausführung dem Auftrage des durchsichtigen (blauen, rothen, gelbgrunen) Schmelzes vorherging, um durch diese Farben hindurchzuleuchten. Im Gegensatze zu ihnen sind auf die farbigen Gewänder, wie auf den blaugrünen landschaftlichen (unteren) Hintergrund mit Muschelgold Lichter aufgesetzt, um sie zu markiren und zu heben. Der rothe (obere) Hintergrund hat seine schillernde glänzende Wirkung durch die sogen. Flinkirung erhalten, welche in einer ganz leichten, nur durch kurze Horizontalstriche bewirkten Schraffirung des Grundes besteht.

Auch die getriebenen Blättchen, welche zu Füfsen und zu Häupten der beiden Seitenfigürchen die rechteckigen Felder verzieren, sind theils grün, theils roth emaillirt, und Spuren von Email haben sich auch an den freistehenden Blattverzierungen des Sockels erhalten, von denen aber einige Theile auf Glanzgold beschränkt blieben. In ähnlicher Abwechselung dürfte auch die Ranken-Bekrönung ursprünglich behandelt worden sein, welche jetzt keine Spur von Farbe mehr aufweist, aber ganz glatte und polirte, sowie unregelmäfsig schraffirte Stellen, letztere wohl nur mit der Bestimmung, den farbigen Auftrag festzuhalten und zur Wirkung zu bringen. — An den Schmalseiten neben den beiden Emailfigürchen liefert ein kleiner Schlitz den Beweis, dafs auch hier noch ein Ornament angebracht war, welches schon ein Blick auf die Silhouette und die Analogie mit den italienischen in Süddeutschland auffallend schnell eingeführten Renaissance-Altären vermissen läfst. Zieht man für die Beantwortung der Frage, was hier früher befestigt gewesen sein mag, die ganz kleine und höchst unvollkommene Abbildung No. 27 auf der oben erwähnten Heiligthumstafel zu Rathe, so

Digitized by Google

Digitized by Google

Hieronymus Tschapeller in St. Severin zu Köln

sollte man an zwei stehende Engelfigürchen denken, während sonst der Gedanke an ein Rankenornament näher läge.

Auf der Rückseite zeigt der Giebel einige Vernietungen für den Steinschmuck des Vordergiebels, die Deckplatte einige Vermutterungen. Die gravirten Ranken sind sehr gut entworfen und geschickt über die Fläche vertheilt. Wenn ihre Ausführung hinter dem Entwurfe zurücksteht, so hat dieses wohl nur in der Weichheit des Materials (Feingold) seinen Grund, welches eine ganz scharfe und korrekte Linienführung kaum gestattet und der Polirung nicht den entsprechenden Widerstand entgegensetzt. Die Handhabe, aus zwei Schnecken bestehend, die in einem Ringe sich vereinigen, ist hohl getrieben, und das langgezogene Blatt, welches sie verziert, als Hülse übergeschoben. — Das Medaillon über ihr mit dem sehr komplizirten, weil die verschiedensten Beziehungen und Würden des Stifters zum Ausdruck bringenden Wappen ist auf die Rückseite des Glases gemalt, also gemäfs dem jetzt auch bei den deutschen Sammlern, die hierfür keine zutreffende eigene Bezeichnung haben, gebräuchlichen Ausdruck ein *verre églomisé* (so genannt nach dem französischen Zeichner und Einrahmer des vorigen Jahrhunderts Glomy, der diese Art der Rahmenverzierung mit Vorliebe anwandte). Diese, schon der altchristlichen Periode bekannte, am Schlusse des XIII. Jahrh. in Italien wieder aufgenommene, bald auch in Köln mit Vorliebe und Glück gepflegte, von der Früh-Renaissance wie in Italien so auch in Frankreich und Deutschland zu hoher Vollkommenheit geführte Technik ist von so glänzender, farbiger Wirkung, dafs diese selbst vom Email nicht erreicht wird. Welcher Werth ihr deswegen auch beigemessen wurde, beweist die Thatsache, dafs in ihr ausgeführte Bildchen der allerkostbarsten Fassung für würdig erachtet wurden. Sie schlofs keine Farbe aus, verwendete aber mit Vorliebe Gold (sowohl Blatt- als Muschelgold). Silber begegnet man selten, am seltensten Glanzsilber, welches auf dem vorliegenden Wappen zu den auf der Abbildung weifs gebliebenen Partheien sich verwendet zeigt, entsprechend den heraldischen Anforderungen.

Das dem früher allsonn- und fest-täglichen liturgischen Gebrauche vor zwei Jahrzehnten entzogene Kufstäfelchen ist seitdem jeder Gefahr irgendwelcher weiteren Beschädigung vollständig entzogen. Schnütgen.

Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel XV).

Das hier abgebildete der St. Severinskirche in Köln gehörige (126 *cm* hohe und 70 *cm* breite) auf Tannenholz ausgeführte Gemälde stellt die hl. Agatha und den hl. Kornelius dar (nicht St. Apollonia und Klemens, wie Schnaase „Geschichte der bildenden Künste" Bd. VIII S. 362 und Scheibler „Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule" S. 54 meinen). Sein Seitenstück bildet eine Darstellung des hl. Laurentius und der hl. Helena. Sie zählen zu den besten Schöpfungen des „Meisters von St. Severin", von dem Scheibler a. a. O. eine grofse (doch noch nicht vollzählige) Reihe von sehr ungleichen zum Theil auf Leinwand ausgeführten Bildern aufzählt, unter eingehender Darlegung seiner Eigenthümlichkeiten, welche das hier in Lichtdrucktafel beigefügte (neuerdings restaurirte) Bild in vortheilhaftem Lichte erscheinen läfst. In den durch die graue Architektur durchscheinenden blauen Himmel ragen die goldenen Heiligenscheine hinein, während die Figuren selbst als Hintergrund einen sehr sorgfältig behandelten Teppich mit Granatapfelmusterung haben. Sie sind noch etwas breit und kurz, in der Manier von Stephan Lochner; die Gesichter etwas hart aber lebensvoll, die Haltung vornehm. Die Gewänder und alle Attribute sind sehr fein durchgearbeitet wie in der Farbe, welche reizende nur etwas abgeblafste Effekte aufweist, so in den ungemein gepflegten Ornamenten. Obgleich der niederländische Einfluls unverkennbar ist, so beweist doch auch dieses Bild, dafs die Herrlichkeit der kölnischen Malerschule aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. am Schlusse desselben noch nicht vergessen war. Unsere Altar- und Stationsmaler mögen nur recht fleifsig die Bilder dieser Zeit und Schule studiren, um an sie ihre eigenen Schöpfungen anzuknüpfen! Schnütgen.

Digitized by Google

Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln.

Mit Abbildung.

Am 3. Oktober 1879 wurde unter dem Vorsitze des Herrn Weihbischofs Dr. Baudri der Schrein der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln feierlich eröffnet. Es fanden sich an Stoffen aufser der Umhullung der Gebeine ein Stück Goldbrokat und eine Stickerei von hohem Werthe, welche dem XII. oder XIII. Jahrh. anzugehören scheint. Sie ist 3,11 *m* lang, 83 *cm* breit, aus drei Stücken zusammengesetzt. Das Mittelstück (welches die hier beigegebene Abbildung uns in seinen beiderseitigen Anfängen zeigt) besteht aus tiefblauem Leinen, die beiden (hier vollständig abgebildeten) Seitenstücke, je 92 *cm* lang, aus seegrünem Seidenstoff; alle drei Stücke sind mit Stickerei von glänzender, mehrfarbiger Seide in Platt- und Kettenstich besetzt. Den gröfsten Schmuck zeigen die beiden Endstücke, die beim Gebrauche herunterhingen und dem entsprechend mit gelbseidenen Fransen an der untern Kante besetzt sind. Bildwerk und Arbeit sind an beiden Theilen von hoher Bedeutung für die Kunstgeschichte und fordern deshalb eine genauere Beschreibung.

Das reichere Bild zeigt in prächtigem Rahmen die persönliche Darstellung des Jahres, wie sie nachweislich seit dem XII. Jahrh. in der christlichen Kunst vorkommt. So findet sich (Piper „Mythologie der christlichen Kunst" Bd. II S. 379) das Bild des Jahres in dem *Computus* bei dem *Chronicon Zwifaltense minus* aus dem XII. Jahrh. in der Bibliothek zu Stuttgart. Nach dem Bilde der Schöpfung folgt das Bild des Jahres, das als die weitere Ausführung zum vierten Schöpfungstage erscheint; es ist somit eine Darstellung des Spruches von den Himmelslichtern (1. Moses 1, 14., welche scheiden sollen Tag und Nacht und Zeichen geben zu Zeiten (Jahreszeiten, Monaten), Tagen und Jahren. Das Ganze bildet ein Viereck, worin ein dreifacher Kreis beschrieben ist. Den innersten Kreis nimmt die sitzende Figur des Jahres ein, mit der Unterschrift *Annus*, eine ehrwürdige Gestalt mit länglichem Gesichte, langem, gespaltenem Barte, welche Sonne und Mond als Kopfe in den Händen hält, gleich der Aeternitas auf Kaisermünzen; darunter erscheinen die Gesichter von Tag und Nacht. Im Kreise umher sieht man die zwölf Zeichen des Thierkreises, denen im äufsersten Kreise die Beschäftigungen der Monate entsprechen. Aufserhalb der Kreise endlich in den Ecken des Vierecks sind die vier Jahreszeiten, sowie aufserhalb des Vierecks die vier Tageszeiten. Aehnliche Darstellungen haben eine Handschrift der paulinischen Briefe aus dem Ende des XII. Jahrh. in Berlin und ein Gebetbuch von 1293 in Florenz.

Diesem Bilderkreise gehört unsere Stickerei an. Auch hier haben wir ein Viereck mit drei eingeschriebenen konzentrischen Kreisen. In einem Kreise sitzt eine mit langem Gewande bekleidete Figur mit ernstem Angesichte und gespaltenem Barte mit der Ueberschrift *Annus*. Sie hält in den emporgehobenen Händen zwei weifse Köpfe; der Kopf links vom Beschauer trägt eine weifse Krone und hat die Ueberschrift *Dies*; der Kopf rechts hat eine rothe Krone und ist als *Nox* bezeichnet. Der Kreis ist hinter der Figur durch ein gerades und ein schräges goldenes Kreuz in acht Felder getheilt. Auf dem Querbalken des geraden Kreuzes stehen zu beiden Seiten je zwei flammende Sternräder. Im zweiten umschriebenen Kreise entsprechen den Enden der Kreuzbalken acht kleine Kreise mit Brustbildern ohne unterscheidende Symbole. Sie sind durch Ueberschriften als Elemente und Jahreszeiten bezeichnet. An den Enden des geraden Kreuzes stehen von oben nach rechts folgend *Aer, Ignis, Terra, Aqua*, an dem Ende des schrägen Kreuzes folgen *Autumnus, Estas, Ver, Hiemps*.

Der dritte Kreis enthält zwölf kleine Kreise mit den Bildern des Thierkreises, wie dieselben in der christlichen Kunst seit dem IX. Jahrh. in Malerei und Skulptur als Kalenderbilder vorkommen, in den noch heute allgemein bekannten Bildformen. Sie beginnen oben mit dem Wassermann und setzen sich nach rechts fort. In den Zwickeln zwischen den Kreisen und dem Rahmen sitzt unten *Neptun* mit Fisch und Dreizack über Wellen und rechts die *Tellus* mit Blumen und Früchten in aufrechtstehendem Füllhorn auf dem kräuterspriefsenden Boden.

In den obern Zwickeln stehen die mit dem Kreuze gekrönten griechischen Buchstaben *Alpha* und *Omega*, der Anfang und das Ende, ein Sinnbild Christi. (Apocalypse 1, 8; 21, 6; 22, 13.) Damit ist dem ganzen Bilde die christliche Deutung gegeben; hier haben wir die Schöpfung

nach Raum und Zeit, von Christus begonnen und vollendet, durch ihn geschaffen und erlöst.

Der eine starke Hand breite Rahmen setzt sich aus einer Umschrift von grofsen Majuskeln und einem aufsen und innen umlaufenden Bogenfriese zusammen. Die schönen Majuskeln entsprechen den reichen Initialen gleichzeitiger Handschriften. Der Körper der Buchstaben tritt kräftig hervor und ist mit reichem Rankenwerk, stellenweise mit Thierköpfen belebt. Der Zeichner bewegte sich mit grofser Freiheit, sodafs dieselben Buchstaben je nach dem Raume, den sie füllen sollen, verschiedene Formen und Ornamente zeigen.

Die Inschrift lautet von oben nach rechts

POPOLVS
QVI CONSPICIT
OMNIS ART
ELABORATV

Sie bedarf einer eingehenden Besprechung.

Das zweite Stück ist ähnlich disponirt, gehört demselben Gedankenkreise an, ist aber viel einfacher und enthält den Sternenhimmel. Im Mittelkreise stehen über einem Stern zwei bekleidete Figuren; links vom Beschauer eine Figur mit Strahlenkranz, rechts eine ähnliche mit Hörnern, also Sonne und Mond. Beide tragen hoch über den Köpfen emporragende Geräthe, wohl Fackeln. Sonne und Mond werden in dieser Weise in Handschriften und auf Elfenbein-Buchdeckeln im XI. Jahrh. dargestellt (Piper Bd. II S. 145). Im umgeschriebenen Kreise stehen 15 Sterne. Aus den länglichen Gliedern einer Kette gebildete Diagonalen verbinden die Kreise mit den Ecken des Rahmens. In den vier dadurch abgetheilten Feldern stehen, durch goldene Linien mit dem Binnenkreise verbunden, je drei kleine Kreise oder Scutellen mit den Bildern des Thierkreises. Die Figuren sind hier gröfser und klarer als auf dem reichern Bilde und während dort alle Figuren nach oben stehen, sind sie hier central, also mit den Köpfen nach dem Mittelpunkt gerichtet. Es legt dieser Umstand, wie die Disposition des Ganzen, die Vermuthung nahe, dafs wir in dieser Stickerei die Abbildung eines gemalten Kreuzgewölbes vor uns haben, das den gestirnten Himmel darstellte. Links stehen von unten nach oben: Steinbock, Wassermann, Fische, oben: Widder, Zwillinge, Stier, rechts: Krebs, Löwe, Jungfrau, unten: Waage, Skorpion, Schütze. Die Ordnung ist nicht ganz genau innegehalten.

Der viereckige Rahmen ist auch hier sehr reich: innen und aufsen ein Mäander als Saum, in der Mitte ein fortlaufendes, kreisförmiges Ornament von der Gröfse der Handfläche. Das kreisförmige Ornament wird von zwei Schlangen gebildet, welche in die Peripherie der folgenden Kreise sich einbeifsen und so die Ornamente mit einander verbinden. In den Schlangenkreisen stehen zwei Vögel mit herabhängenden Flügeln, deren Hälse mit abgewandten Köpfen einander umschlingen. Vom Schnabel und Schwanz gehen blattartige Ornamente aus, welche Kreise und Zwischenräume mit reichem Rankenwerke beleben. Hier wie bei den Buchstaben herrscht neben Regelmäfsigkeit in den Hauptformen diskrete Freiheit in den Verzierungen.

In beiden Bildern herrscht die rothe Farbe in verschiedenen Tönen vor, aufserdem zeigen sich Blau, Grün, Gelb und Weifslich. Der Stich ist verschieden, bald Platt- bald Kettenstich. An vielen Stellen, besonders an den Hauptkonturen der Kreise und in den kleineren Schriften tritt eine eigenthümliche Technik der Goldverzierung auf. Je zwei sehr feine Riemchen von vergoldetem Leder sind mit rother Seide aufgenäht. Zeichnung und Technik zeigen eine sehr geübte Hand.

Das Mittelstück besteht aus tiefblauem Leinen, welches mit orangefarbiger Seide theils mit Doppelkreuzen, theils mit gebrochenen Linien in unregelmäfsiger Form bestickt ist. Trotz dieser Unregelmäfsigkeit macht die glänzende, schräg aufgetragene Zeichnung auf mattem Grunde einen festlichen Eindruck. Sehr schön und der Technik der Seitenstücke ebenbürtig ist der Rand des Mittelstückes. Er besteht aus grofsen Rosetten, welche aus je vier herzförmigen Bogen um einen Vierpafs zusammengesetzt sind. Den Zwischenraum zwischen je zwei Rosetten füllen je zwei mit der Spitze gegeneinander gerichtete herzförmige Blätter von hellrother Farbe. Die Rosetten sind vorherrschend roth und zeigen aufserdem Blau, Rosa und Orange.

Wachsflecken und einzelne Verletzungen zeigen, dafs die Stickerei lange in Gebrauch gewesen ist. Jedenfalls war sie noch immer ein Prachtstück, würdig, heiligen Reliquien zum Schmucke zu dienen. Wenn auch die Figuren, namentlich die Köpfe, gar keinen Anspruch auf Schönheit und Richtigkeit machen, so zeigt doch die sichere Technik der kunstfertigen Nadel und die schöne klare Disposition des Ganzen

Digitized by Google

eine Beherrschung der Kunstmittel und eine geistige Durchdringung der gestellten Aufgabe, wie sie nur zur Zeit hoher Kunstblüthe sich findet.

Bei der Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Stickerei sollte man einen Fingerzeig in der Umschrift des reichern Bildes vermuthen. Wortstellung und rhythmischer Fall weisen auf einen oder mehrere daktylische Verse hin. Liest man von oben, so ergeben sich Stücke von zwei Hexametern: *Populus qui conspicit omnis Arte laboratum.* Lesen wir nun *que* oder, was sicherer ist, *qui*, so scheint das Ganze ein Bruchstück aus einer fortlaufenden Inschrift zu sein, die eine Bilderreihe umrahmte und verband. Der Anfang des zweiten Hexameters findet sich in Virgil's Aeneis Ges. I Vers 639, wo es vom Hause des Dido heifst: *At domus interior regali splendida luxu Instruitur, mediisque parant convivia tectis: Arte laborate vestes ostroque superbo; Ingens argentum mensis cet.* Der Vers aus Virgil mag dem Schreiber im Ohre gelegen haben, ohne dafs er ihn absichtlich entlehnte. Jedenfalls ist ein Selbstruhm der Stickerei als kunstreiches Purpurgewebe zu geistlos, um Annahme zu finden. Forschen wir aber nach einer Reihe von Bildern, so liegt es nahe, an eine Darstellung des Sechstagewerkes zu denken, an die Wunder der Schöpfung, die alles Volk auffordern, bewundernd anzuschauen, was Gott mit Weisheit geschaffen. Professor A. Bodewig schlägt vor zu lesen: *Arte laboratum (est), populus quia conspicit omnis.* Wir hätten dann einen regelrechten Hexameter mit einem allerdings elliptisch ausgesprochenen Gedanken. „Es ist die Schöpfung (die Stickerei) mit Kunst gefertigt; denn alles Volk beschaut es." *Qui* als Abbreviatur für *quia* wäre nichts Ungewöhnliches, und *quia* statt *quod* oder *quare* dürfte im Vulgärlatein des Mittelalters vorkommen. Jedenfalls haben wir hier ein Problem, das zu genauerer Forschung anzuregen geeignet ist.

Die Inschrift gibt also einstweilen für die Bestimmung des Gewebes keinen Fingerzeig; wir sind hier auf die Form und den Inhalt der Bilder angewiesen. Zunächst wäre der Form nach an ein Schultervelum zu denken, wie es jetzt besonders beim sakramentalen Segen in Gebrauch ist. Es würden dann beim Gebrauche die beiden Zierstücke vorn heruntergehangen haben und vollkommen sichtbar gewesen sein. Das Schultervelum zur Verhüllung der Hände, mit welchen man Heiliges berührte oder Weihegeschenke darbrachte, findet man schon in den Katakomben, wo Elisaus den Mantel und Petrus die Schlüssel in dieser Weise empfängt, und in den Mosaiken der römischen Kirchen, wo die Heiligen ihre Kronen auf verhüllten Händen tragen (De Rossi *Musaici Cristiani).* In St. Kunibert ist das Velum an zwei Stellen dargestellt. In den von M. Göbbels erneuerten Wandbildern am Marienaltar streckt Simeon die verhüllten Hände nach dem Jesukinde aus, und auf einer Kreuzabnahme am linken Chorpfeiler umfafst Joseph von Arimathäa den Leichnam des Gekreuzigten mit diesem Velum. In beiden Fällen ist das Velum weifs, der liturgischen Farbe des allerheiligsten Sakramentes entsprechend. Bei unserer Stickerei herrscht Blau und Roth vor, und wären zudem die Bilder an den Enden des Velums nicht ganz dem Gebrauche angemessen, da sie, wenn nicht besondere Täschchen unterlegt wurden, unter den fassenden Händen zu viel hätten leiden müssen. Es empfiehlt sich deshalb eine andere Erklärung, bei welcher Form und Darstellung gleich natürlich zu ihren Rechten kämen. Das Ganze könnte als Decke gedient haben, unter oder über dem Reliquienschreine, wo dann die Zierstücke an beiden Seiten herunterhingen,[1]) oder als Decke über ein Evangelienpult, wo gerade die Wahl der Kalenderbilder sich nachweisen liefse.

Das Evangelienpult hat seinen Ehrentag am Charsamstage; es wird dann an demselben bei der Weihe der Osterkerze vom Diakon das feierliche *Exultet* gesungen. Nach Durand von Mende *Rationale divinorum officiorum lib. VI De benedictione cerei* wurde an der Osterkerze eine Tafel mit der Jahreszahl befestigt, weil die Kerze das Bild Christi, Christus aber das alte, grofse Jahr sei, voll der Tage. Nach der allegorischen Erklärung dieses Bildes fährt Durand fort: „Es wird auch auf jene Tafel das Jahr von Anfang der Welt geschrieben zum Zeichen, dafs er das *A* und *Ω* ist." Man hat noch glänzend ausgestattete Pergamentrollen, von denen das *Exultet* abgesungen wurde, im Britischen Museum, in Pisa, Rom und Monte Cassino; sie sind mit Bildern verziert und zwar zum Theil in der Weise, dafs die Bilder, mit dem Kopfe gegen die Schrift gerichtet, auf der

[1]) [vielleicht quer über die Bahre gelegt, auf welcher bei feierlichen Umzügen die Schreine getragen zu werden pflegten, und an den Längsseiten derselben, also in leicht erkennbarer Weise, herunterhängend.] D. H.

Aufsenseite des Evangelienpultes gesehen werden konnten, während der Diakon auf der Innenseite das *Exultet* sang. Liegt es nun nicht nahe, anzunehmen, dafs man solche Bilder auf die Decke des Evangelienpultes übertrug. Das Bild des Jahres in seiner Beziehung auf Christus, das *A* und *Ω*, wie es unsere Stickerei zeigt, wäre demnach ein ganz passender Gegenstand für eine solche Decke gewesen, auf welcher dann in jedem Jahre die Jahreszahl angebracht werden konnte. Der Gebrauch, von dem Durand erzählt, ist zudem auch für unsere Gegend von Rupert von Deutz bezeugt. Er schreibt in seiner Liturgik: *De divinis officiis l. VI p.* 29 von der Osterkerze: *Cum ergo recte (cereus paschalis) humanitatis Christi similitudinem gerat, annus illi ab incarnatione ejusdem domini Christi consequenter inscribitur.*

Wenn man annehmen wollte, die Stickerei sei nicht nur den Reliquien als Schmuck beigegeben, sondern auch bei ihrer Ausstellung als Decke oder als Velum des zeigenden Priesters gebraucht worden, so bietet vielleicht der Hymnus *Exsultet orbis gaudiis* aus dem Officium der Apostel eine Erklärung. Die hl. Ewaldi waren Apostel der Sachsen, und auf sie konnte demnach der Hymnus Anwendung finden, dessen erste Strophe lautet:

Exsultet orbis gaudiis:
Coelum resultet laudibus:
Apostolorum gloriam
Tellus et astra concinunt.

Tellus und *astra* sind ja in den beiden Zierstucken dargestellt.

Köln. A. Ditges.

Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg.

Mit 5 Abbildungen.

Die Stiftung der Abtei Siegburg ist eng verknüpft mit den Streitigkeiten zwischen dem Erzbischof Anno II. von Köln und dem Pfalzgrafen Heinrich, welcher damals im Auelgau, herrschte. Als die kriegerischen Verwickelungen im Jahre 1061 mit der vollständigen Niederlage des Pfalzgrafen geendet hatten, ging Anno sofort daran, auf dem Siegberge, welcher ihm schon früher vom Pfalzgrafen geschenkt, dann aber wieder streitig gemacht worden war, ein Kloster zu errichten, welches dereinst sein Grab aufnehmen sollte.[1]) Eifrig wurde an dem Werke gearbeitet und am 22. Sept. 1066 die Kirche zu Ehren des hl. Michael eingeweiht. Die ersten Bewohner des neuen Klosters waren aus dem italienischen Benediktinerkloster Fructuaria genommen. Es sind vier ähnlich lautende Stiftungsurkunden vorhanden, aber keine ist datirt. Sie fallen jedoch nach Lacomblet sämmtlich in die Zeit von 1064 bis 1066.[2]) Anno gibt darin zunächst die Gründe an, welche ihn zum Klosterbau bewogen und zählt dann die Orte auf, welche er der neuen Stiftung zum Unterhalt zugewiesen.[3]) Dieselbe wurde am 15. Mai 1066 durch Papst Alexander II. bestätigt.[4]) Die junge Stiftung hatte sich der Gunst des Kaisers zu erfreuen; schon am 8. Oktober 1069 wurde ihr das Markt-, Zoll- und Münzrecht und am 4. Oktober 1071 die Strafgerichtsbarkeit verliehen.[5]) So war sie nach jeder Richtung hin gefestigt, als ihr Stifter und Gönner am 4. Dezember 1075 zu Köln aus dem Leben schied. Seine Leiche wurde der von ihm getroffenen Bestimmung gemafs nach Siegburg überführt und dort in der Klosterkirche, an der Stelle, die er selbst gewählt hatte, beigesetzt.

In dem Bestande der jetzigen, im XVII. und XVIII. Jahrh. in edlen Verhältnissen errichteten Kirche ist von den baulichen Schöpfungen Anno's die Krypta in ihrem Hauptheile erhalten geblieben. Die dem vorigen Jahrhundert angehörigen Klostergebäude von Siegburg haben bekanntlich nach der im Anfang unseres Jahrhunderts erfolgten Aufhebung der Abtei lange Jahre hindurch als Irrenanstalt für die Rheinprovinz gedient. Für diesen Zweck durch Erbauung der rheinischen Provinzial-Irrenanstalten entbehrlich geworden, sind dieselben gegenwärtig zu Gefängnifszwecken nutzbar gemacht. Während die Abteikirche als Anstaltskirche ihrer

[1]) Aeg. Müller „Siegburg und der Siegkreis", I. Bd. (1858), S. 38 ff. — Ennen „Geschichte der Stadt Köln", I. Bd. (1863), S. 310 ff.

[2]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", I. Bd. (1840), Anm. zu Urkunde 202.

[3]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 202 u. 203.

[4]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 206.

[5]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 213 u. 214.

Gurtbögen entbehren, treten diese im Ostbau vollständig ausgebildet auf, sogar die Schildbögen an den Wänden fehlen hier nicht. Dort setzen die Gewölbe auf Wandkonsolen auf, hier werden die Gurtbögen von regelrechten Wandpilastern aufgenommen. Auch die Säulen sind verschiedenartig ausgebildet. Die Sockel zeigen zwar ein ähnliches nach der attischen Basis gebildetes Profil und auch der Eckblätter entbehren beide; ebenso haben die Säulen in beiden Bautheilen ein ziemlich übereinstimmendes Verhältnifs. Dagegen weichen die Kapitelle, die beide die Würfelform zeigen, wie die unter Fig. 4 u. 5 mitgetheilten Abbildungen darthun, in ihrer Ausbildung wesentlich von einander ab. Während sie im Querhaus sich mehr der Halbkugel nahern und nur mit einem Bogenschild versehen sind, ist an den schlanker gebildeten Kapitellen des Ostbaues jede Würfelseite mit zwei Halbbögen besetzt. Unter diesen ist bei einem der Kapitelle in der Mitte auf der Kugelfläche ein erhaben vortretendes rautenförmiges Schild angearbeitet.[8])

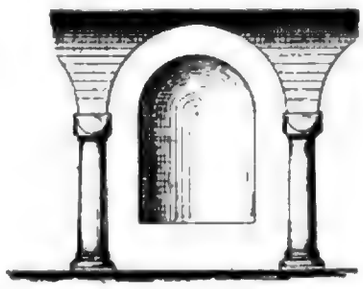


Fig. 4. System des Querhauses.

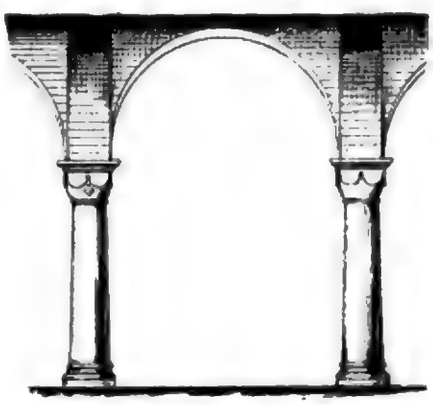


Fig. 5. System des Langhauses.

Auf eine weitere Beschreibung darf hier im Hinblick auf die Vollständigkeit der beigegebenen Zeichnungen wohl verzichtet werden. Zwei Punkte bedürfen indefs noch einer kurzen Besprechung: die Nischen in der Westwand des Querhauses und die Verbindung der Krypta mit der Oberkirche.

Die Nischenanordnung macht den Eindruck einer kleinen in drei Apsiden schliefsenden Kapellenanlage. Die beiden seitlichen Nischen beginnen 0,68 *m* hoch über dem Fufsboden, während die mittlere nur 0,57 *m* über demselben liegt. Als vollständige in der Halbkuppel geschlossene Nische erscheint nur die Mittelnische, die beiden anderen schneiden ohne Abschlufs in unschöner Weise in das Gewölbe ein. Mehr noch als bei den Seitennischen tritt die mittlere, auch in gröfseren Abmessungen hergestellte Nische mit ihrer Vorderfläche vor die Mauerflucht zurück; die Vergröfserung, welche der so gewonnene Vorplatz dann noch weiter durch die beiden seitlichen Wangenmauern erfährt, läfst ihn einem Altarraum nicht unähnlich erscheinen. Dafs er als Rest einer älteren Anlage, vielleicht der früheren Burgkapelle anzusehen ist,[9]) ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil er nach Westen gerichtet ist; eine Anordnung, welche an sich schon ungewöhnlich ist, gegen welche aber auch noch die Gestaltung des Bergplateaus spricht. Wenn man dagegen berücksichtigt, dafs von der Kirche naturgemäfs zuerst die Krypta zum gottesdienstlichen Gebrauche fertig gestellt war, und die Vollendung der Kirche dann noch einen gröfseren Zeitraum in Anspruch genommen haben wird, wenn man ferner bedenkt, dafs Anno häufig und gern in seiner Lieblingsstiftung zu Siegburg verweilte, und dort mit den Mönchen an dem klösterlichen Leben theilnahm, so erscheint es recht wohl möglich, dafs jene Nischen als Sitzplätze gedient haben und der Erzbischof von der Mittelnische aus dem Gottesdienste beiwohnte.[10])

[8]) In dem vorhandenen Baubestande findet es somit keinen Anhalt, wenn es in der „Beschreibung aus früherer Zeit" (Aeg. Müller „Anno II." S. 133) heifst: „Die Kapitäle der Rundsäulen sind theils einfache Würfel, theils auch finden sich einfache noch roh ausgearbeitete Thiergestalten darin angebracht; das vegetabilische hingegen fehlt noch ganz."

Von den Freskomalereien, mit welchen eben dieser Beschreibung zufolge die Kreuzgewölbe der Krypta ehedem geschmückt gewesen sein sollen, ist gegenwärtig nichts mehr zu erkennen.

[9]) Dafs der Berg mit Gebäuden bedeckt war, geht aus der ersten Stiftungsurkunde hervor, in welcher Anno ausdrücklich hervorhebt, dafs ihm der Berg *cum omni aedificatione* übergeben worden sei. (Lacomblet a. a. O. Urk. 202.)

[10]) In der Westwand der Stiftskirche zu Gandersheim ist noch jetzt auf der Empore eine Wandnische vorhanden, welche als Sitz der Aebtissin bezeichnet wird.

Mauernischen, welche als Sitzplätze gedient haben, befinden sich auch auf den Emporen der Michaels-

Digitized by Google

Von den Treppen ist gegenwärtig nur noch die nördliche erhalten, das ehemalige Vorhandensein der südlichen aber noch wohl zu erkennen. Dieselben führen von den Seitenschiffen aus zur Krypta hinunter.

Die geschichtlichen Ueberlieferungen, welche die Erbauung der Siegburger Kirche dem heil. Anno zuweisen, finden einen weiteren Anhalt in dem Vergleich mit anderen Annonischen Bauten. Der 1066—1069 errichtete Westtheil der Gereons-Krypta zu Köln zeigt z. B. dieselbe Gewölbeanordnung wie Siegburg; es treten hier aber schon Wandpilaster auf, die in dem um 1061—1064 erbauten, also etwas älteren Westtheil der Siegburger Krypta noch fehlen. Für die Zeitstellung des östlichen Bautheils fehlt ein bestimmter Anhalt. Berücksichtigt man, dafs die hier auftretenden Gurtbögen auch schon in früheren Bauten vorkommen (z. B. Essen 1051, Werden 1059), dafs auch die Kapitellbildungen nicht so sehr aus der Linie fallen, so würde hierin kein Hindernifs zu erblicken sein für die Planeinheitlichkeit der Anlage, also für die Erbauung auch dieses Theiles zu Annonischer Zeit. Dagegen spricht aber immerhin der Umstand, dafs die Gereons-Krypta keine Gurtbögen aufweist, und ebenso die gequälte Verbindung zwischen Ost- und Westtheil der Krypta; es erscheint auch nicht recht annehmbar, dafs ein und dieselbe Zeit an einem Bauwerk von verhältnifsmäfsig kleiner Ausdehnung sich so abweichender Formen und Konstruktionen bedient haben sollte. Für wahrscheinlicher ist es deshalb zu halten, dafs die Kirche ursprünglich nur mit einer halbrunden sich unmittelbar an das Querschiff anschliefsenden Apsis versehen war, deren spätere Erweiterung nach Osten dann auch den Umbau des unter ihm belegenen Kryptentheils zur Folge hatte. Die starken Trennungspfeiler würden bei dieser Annahme ihre Erklärung darin finden, dafs sie bestimmt waren, den Schub der durch den Abbruch der Apsis ihres Widerlagers beraubten Gewölbe im Westtheil der Krypta aufzunehmen. Es fehlt jeder Anhalt für die Zeit, in welcher dieser Erweiterungsbau vorgenommen ist. Nach seiner ganzen Formgebung wird derselbe um 1100 anzusetzen sein; vielleicht gehört er aber schon einer etwas früheren Zeit an und steht im Zusammenhang mit den baulichen Aenderungen, welche durch die Ueberführung und Beisetzung des heil. Anno hervorgerufen sein mochten. In Bezug auf den Chorabschlufs dieses Erweiterungsbaues mangeln, da derselbe durch den Bau des XVII. Jahrhunderts in Wegfall gekommen ist, ebenfalls weitere Anhaltspunkte. Da man indefs den Osttheil der Krypta aus den dargelegten Gründen als einen zu romanischer Zeit erfolgten Erweiterungsbau anzusehen berechtigt ist, so wird man annehmen dürfen, dafs sich dieser seinen Hauptzügen nach in dem jetzigen Bau wiederspiegelt.

Als Bautheile des XVII. Jahrhunderts kennzeichnen sich auch die im Grundrifs der Krypta an ihrer Westwand sich zeigenden und durch lichtere Schraffur hervorgehobenen Mauerverstärkungen; sie dienen den beiden östlichen Schiffspfeilern des Neubaues als Unterlage.

Münster. W. Effmann.

kirche zu Hildesheim (Mithof „Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen", 3. Bd. 1875, S. 127).

Bei Annahme einer Stufe, die früher oder bei Anlage der Badewannen beseitigt sein wird, sind die Siegburger Nischen in gleicher Weise zu Sitzplätzen geeignet.

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland.

I.

Nachdem die kirchliche Kunst (mit alleiniger Ausnahme der religiösen Malerei, die gerade wieder zu neuem Leben erwacht war) in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nach Inhalt und Form bis auf die tiefste Stufe herabgesunken war, gelang es endlich der romantischen Bewegung, sie mit Erfolg hinzuweisen auf ihre ruhmreiche Vergangenheit im Mittelalter. Von dem Interesse und der Bewunderung für dessen Schöpfungen (namentlich für die gothischen Dome), bis zu dem Vorschlage, diese als Vorbilder zu betrachten, war der Weg nicht weit. Was begeisterte Forscher empfahlen, wurde von einflufsreichen Interessenten gewürdigt und gefördert, von strebsamen Künstlern verstanden und ausgeführt. Auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst, auch der Plastik und Malerei, nicht zum wenigsten auf dem der Goldschmiedekunst, begann jetzt zunächst die Gothik mafsgeblich zu werden wie für hervorragende Künstler so

Digitized by Google

für kleinere Meister. Dafs viel Unvollkommenes und Unverständiges, manch' Einseitiges und Thörichtes produzirt wurde, lag in der Natur der Sache. Hier wurde das Nebensachliche betont, dort das Schematische gepflegt, das eine wie das andere mifsverstanden; hier artete der Nachahmungstrieb in Verknöcherung, dort die Sucht nach Originalität in allerlei Willkürlichkeiten aus. Manches von dem, was im ersten Eifer geschaffen wurde, verdient noch jetzt Anerkennung, fast aus Allem aber spricht ernstes Streben und guter Wille.

Wenn man nach diesen achtungswerthen und verheifsungsvollen Anfängen heute, da seitdem ungefähr ein halbes Jahrhundert vergangen ist, nach den Fortschritten fragt, die inzwischen auf diesem Wege des Anschlusses an die mittelalterlichen Kunsterzeugnisse gemacht worden sind, so wird die Antwort auf diese Frage keine sehr befriedigende sein. Freilich sind auf einzelnen Gebieten, z. B. dem der Glasmalerei- und Eisenschmiede-Kunst, auch die allgemeinen Fortschritte ganz unverkennbar und sehr erfreulich; freilich sind einzelne Künstler, zumeist solche, welche den Anfängen der Bewegung näher gestanden, auf dem längst betretenen Pfade mit grofser Konsequenz und mit reichem Erfolge fortgeschritten, — fortdauernde glänzende Beweise für die Richtigkeit des Weges. Leider sind aber diese Fortschritte nicht so allgemein, wie sie höchst erfreulicherweise auf anderen Gebieten konstatirt werden können, z. B. auf dem der Kirchenmusik, die jetzt fast in ganz Deutschland nach einheitlichen Grundsätzen im alten Geiste wieder gepflegt wird. Wie Vieles fehlt an dieser Einheitlichkeit der Grundsätze und der Ausführung noch auf den anderen Kunstgebieten! Wie oberflächlich sind da vielfach die Anschauungen, wie getheilt die Meinungen, wie willkürlich die Bestrebungen, wie unbedeutend die Leistungen!

Eine Verständigung ist da nicht nur nothwendig, sondern auch dringlich. Ihr mufs aber eine Prüfung der Hauptmängel vorausgehen, an welchen die gegenwärtige kirchliche Kunstthätigkeit in Deutschland leidet. Diese Prüfung ist weder eine leichte, noch eine dankbare Aufgabe. Wenn sie aber mit bestem Wissen und Gewissen, mit aller Mäfsigung und Objektivität nur im Interesse der Wahrheit versucht wird, dann darf dieser Versuch auf das Vertrauen rechnen, welches hier für die Verständigung nicht entbehrt werden kann. Die Mängel liegen ohne jeden Zweifel auf beiden Seiten, auf derjenigen der Besteller, wie auf jener der Künstler.

Zu den Bestellern zahlen in erster Linie die Geistlichen, sodann die Kirchenvorstände, in gewissem Sinne auch die Oberhirten. —

Die letzteren, um mit diesen zu beginnen, haben wie das Recht, so die Pflicht, über die kirchliche Kunstthätigkeit in ihren Sprengeln zu wachen und zwar nicht blofs, indem sie Unkirchliches ausschliefsen, sondern auch indem sie den richtigen Kunstanschauungen in Theorie und Praxis, in Wissenschaft und Leben Eingang und Geltung zu verschaffen suchen. Einen allgemein gültigen und mafsgeblichen Kanon dieser Grundsätze gibt es nun freilich nicht und es kann sogar auf dem kirchlichen Kunstgebiete in dem einen Lande etwas zulässig sein, was in anderen Ländern, die eine wesentlich andere Kunstentwickelung durchgemacht haben, beanstandet, ja bekämpft werden mufs. So ist z. B. die sogen. Renaissance in Italien, wo sie aus nationalen Verhältnissen herausgewachsen ist, ganz anders, viel milder zu beurtheilen, als in Deutschland, wo sie vielmehr den nationalen Stil (wenn auch nicht nach der Intention aller Betheiligten) tendenziös und gewaltsam verdrängen sollte. Es kann also nicht die Aufgabe der Gesammtkirche sein, eine gewisse Richtung zu privilegiren, einen bestimmten Stil vorzuschreiben. Wohl aber dürften vielleicht die Bischöfe eines Landes sich in dieser Hinsicht über gewisse Grundsätze verständigen und ihre Geistlichen mit bestimmten Anweisungen versehen können. Die Mittel, über welche sie zu diesem Zwecke verfügen, sind ja mannigfach: Eigene, klare und zweifellose Stellung den verschiedenen Richtungen und Schulen gegenüber unter stetigem Hinweis auf die Bedeutung des Mittelalters und seiner Kunstschöpfungen; Unterweisung ihrer Alumnen an den Universitäten und in den Seminarien durch ernstlich vorgebildete zuverlassige Dozenten; Gründung von aus Geistlichen und Laien bestehenden Kunstgilden mit möglichst auf das Praktische gerichteten Bestrebungen; Beeinflussung der Neubauten und Restaurationen, wie sämmtlicher Anschaffungen durch eine wohlunterrichtete, zielbewufste, einheitlich wirkende Kommission; Einrichtung, wenigstens Förderung einer in bestimmter Richtung sich bewegenden mit den besten Werkstätten eng verbundenen

Digitized by Google

Kunstschule, der ein bischöfliches Museum als Sammlung guter Vorbilder und praktischen Illustrationsmaterials zur Seite stände.

Wenn diese Veranstaltungen in einer Diözese getroffen sind, wenigstens die eine oder andere derselben, so sind damit freilich noch nicht auf einmal die Ansprüche geregelt, welche die Besteller im Sinne der kirchlichen Vorgesetzten an die Künstler zu richten haben; aber diese Ansprüche werden doch bald eine richtigere und einheitlichere Gestalt anzunehmen anfangen, gegenüber dem für alle Betheiligten unbehaglichen, für die Kunst so verderblichen Wirrsal, welches gegenwärtig auf diesem Gebiete vielfach herrscht, zunächst auf Seite der Besteller, also des Klerus, der Kirchenvorstände und der mit ihnen konkurrirenden Privaten, denen aber der Geistliche nicht zu viel Einfluſs gestatten darf, selbst wenn sie als Stifter erscheinen.

Bei diesen allen begegnet man nämlich nicht selten dem Versuche, den Künstler ihrer Wahl in Bezug auf den ihm zur Ausführung übertragenen Gegenstand zu beeinflussen, nicht nur in der Auffassung und im Stil, in der Darstellung und Gestaltung, sondern sogar bis in manche Einzelheiten der Ausführung. Würde man sie nach der Qualifikation zu diesen Anforderungen fragen, so würden sie sich in der Regel nur auf ihren individuellen Geschmack, auf ihre Velleitäten zu berufen vermögen, die in der Anlage und Einrichtung des eigenen Hauses ungestört sich entfalten mögen, aber nicht im Bau und der Ausstattung des Gotteshauses, für welche es ganz bestimmte Grundsätze und Traditionen gibt, also auch Vorschriften geben muſs. Jene sind nur denjenigen hinreichend bekannt, welche sich in ernstem Studium lange Zeit hindurch mit ihnen beschäftigt haben, und daſs dieses Studium nicht auf der Oberfläche liegt, selbst nicht in der Bekanntschaft mit dem einen oder anderen Buche, beweist allein schon der so kleine Kreis der kompetenten Beurtheiler gegenüber der so groſsen Schaar der bezüglichen Interessenten und Mitsprecher. Befremden muſs schon die Zuversicht, mit welcher ohne hinreichenden Einblick der Stil ausgewählt, seine Formen mit Ausschluſs oder willkürlicher Abänderung der herkömmlichen festgestellt werden; befremden muſs die Sicherheit, mit welcher ohne Rücksicht auf die Tradition, welche doch in der Kirche überhaupt und vornehmlich auf dem Kunstgebiet eine groſse Berechtigung hat, die Dispositionen getroffen, die Bilderkreise festgesetzt werden. Einen besonderen Grad der Kühnheit nehmen diese Versuche an, wenn sie so weit gehen, dem Künstler Vorschriften zu machen in Bezug auf die Behandlung des Ornamentes und der Figuren, in der Regel natürlich im Sinne des Naturalismus, welcher dem bloſs natürlichen Geschmack am nächsten liegt und kein Nachdenken erfordert. Tüchtige Meister lassen sich freilich so weitgehende Einmischung nicht leicht gefallen, nehmen wenigstens von ihr keine Notiz; aber die breite Masse der Schwächlinge und der Anfänger ist in der Regel zu allen Konzessionen bereit, sie arbeitet nicht bloſs — eine Anmaſsung ohne Gleichen — in allen Stilen, sondern auch in allen Abarten derselben, rein auf Bestellung. Auf diese Weise gelangen zu künstlerischen Aufgaben manche Arbeiter, die kein hinreichendes Talent besitzen, manche, die keine Werkstatt durchgemacht haben, wenigstens keine ordentliche, oder ihr zu früh sich entzogen, um vor der Zeit selbständig zu werden, in der Regel mit Hülfe des einen oder anderen Gönners. Unter der Leitung eines tüchtigen Meisters würden Manche in ihrem Interesse, wie in dem der Kunst, höchst brauchbare Gehülfen sein, welche als ihre eigenen Führer selbst mittelmäſsigen Anforderungen nicht zu genügen vermögen. Auch fehlt es nicht an auf ihrem Gebiete leistungsfähigen Handwerkern, welche sich, dem Zuge der Zeit folgend, von ihrer Begabung als reine Autodidakten auf das Glatteis der Kunstproduktion verlocken lassen, und weil sie auch hier Beschäftigung finden, immer weiter produziren, oft mit anerkennenswerther technischer Fertigkeit, aber auch mit noch gröſserer Dilettantenhaftigkeit. Nicht bloſs alle kleineren Städte, sondern auch die meisten Dörfer haben solche Emporkömmlinge als Kunstschreiner, Kunstschlosser, selbst Maler aufzuweisen, denen manche Besteller glauben nur eine gute „Zeichnung", meistens nur ein entlehntes Muster, liefern zu brauchen, um ihnen die wichtigsten und schwierigsten Aufträge anvertrauen zu dürfen. Manche Eisengitter, gar Kommunionbänke und Altäre, selbst Wandgemälde legen in allen möglichen und unmöglichen Stilarten und -Unarten Zeugniſs ab von dem allerbesten Wollen aber auch von unzulänglichem Können. Total unverstandene Architekturen, unglaubliches Ornament, schreckliche Figuren! Diejenigen aber, die so etwas fördern, zunächst nur aus Nächstenliebe und Theilnahme, um

Digitized by Google

nicht zu sagen aus Mitleid, dann aber auch der Wohlfeilheit wegen, erweitern nur den Kreis der Kunstdilettanten auf Kosten der wirklichen Künstler und Kunsthandwerker, die ohnehin schon auf sehr einfache Lebensverhältnisse angewiesen, auf diese Weise genöthigt werden, im Kampfe um's Dasein auf das Niveau der Mindestfordernden herabzusteigen und damit auf die abschüssige Bahn.

Der verwerfliche Grundsatz unserer Tage: „Billig und schlecht" hat nämlich sogar in das Heiligthum, welches doch am sichersten dagegen geschützt sein sollte, vielfachen Eingang gefunden; und mancher für den Schmuck des Hauses Gottes begeisterte Pfarrer bemifst den Umfang seiner Verdienste an der Zahl, nicht an der Qualität, der von ihm darin eingeführten Gegenstände. Wenn er, vielleicht mit grofser Mühe, ein Sümmchen für bezügliche Anschaffungen zusammengebracht hat, drängt es ihn, möglichst Vieles dafür zu begehren. Obwohl der Betrag kaum genügt für die Beschaffung eines neuen Altars, soll auch noch eine neue Kommunionbank oder wenigstens eine Kredenz herausgewonnen werden, und wenn es gelingt, was wohl immer der Fall ist, auch unter diesen erschwerenden Umständen einen bereiten Bildhauer zu finden, so wird dieser wahrscheinlich zur Klasse derjenigen gehören, die mehr oder weniger ihren Beruf verfehlt haben. Am klaglichsten erscheint in solchen Fällen die Ausrede, als ob es für kleinere und ärmere Kirchen, zumal auf dem Lande, minder auf die Ausführung, wenigstens auf die künstlerische, ankomme. In dieser Hinsicht darf zwischen Stadt und Land kein Unterschied zugestanden werden. Wer nicht die Mittel hat, oder zu beschaffen vermag, um reiche und kostbare Kirchenmöbel zu bestellen, der begnüge sich mit einfachen (für welche das Mittelalter Vorbilder, wenigstens Motive in hinreichender Zahl zurückgelassen hat), aber würdig, solid und stilgerecht müssen sie unter allen Umständen sein. Wem die Verhältnisse nicht gestatten, figürliche Fenster in Auftrag zu geben, der begnüge sich mit ornamentalen, welche jenen in ihrer Art durchaus ebenbürtig sind, wenn sie den zahlreichen mittelalterlichen Mustern nachgebildet resp. von tüchtigen Meistern bezogen werden. — Letztere wollen und müssen aber zur Vollendung ihrer Arbeiten Zeit haben und es ist sehr unverständig, sie ihnen allzu kurz zu bemessen und allzu grofse Hast aufzunöthigen, wie dieses so oft und meistens ohne jede Noth geschieht. Unter solchem Unverstande haben am meisten die Goldschmiede und Bildhauer zu leiden, (welche nicht selten für das nächste Fest in Bewegung gesetzt werden), noch viel mehr natürlich ihre Schöpfungen selber, denen alsdann die Merkzeichen der Uebereilung nicht fehlen konnen. In eine kurze Spanne Zeit die Beschaffung einer ganzen Kircheneinrichtung zusammenzudrängen, erscheint nur dann zulässig, wenn die Mittel in reichster Fülle vorhanden und die besten Künstler zur Verfügung sind. Aber selbst in diesem gewifs höchst seltenen Ausnahmefalle möge den Nachfolgern, möge den Generationen das ehrenvolle und auch seelsorglich so bedeutsame Privileg, an der Ausstattung ihres Tempels mitzuwirken, nicht zu sehr verkümmert werden. Man belasse ruhig die alten Inventarstücke, selbst wenn sie in die neue Umgebung nicht mehr zu passen scheinen, bis man etwas wesentlich Besseres, durchaus Korrektes an ihre Stelle zu setzen vermag, ja man bescheide sich lieber, selbst auf Jahre hinaus, mit provisorischen (sei es aus neuem Material in den einfachsten Formen gewonnenen, sei es, was sich oft noch viel mehr empfiehlt, aus alten Gegenständen zusammengestellten) Einrichtungen, als dafs man definitive schaffe, welche nur das Gepräge des Kärglichen und Unvollkommenen an sich tragen.

Vollkommene Leistungen, insoweit überhaupt von ihnen die Rede sein kann, sind natürlich nur von den ersten Meistern zu erwarten, auf die gewifs recht energisch hingewiesen werden mufs, für die aber in keiner Form irgend ein Monopol geschaffen werden darf. Ein solches würde diesen selber nicht nützen, da es ihnen die so nöthige Ruhe und Sammlung nehmen, sie in die Hetze, in das Schablonenwesen, auf die Dauer gar in den Massen- und Fabrikbetrieb hineindrängen könnte. Noch weniger wäre damit den untergeordneten Kräften gedient, die nur durch Aufträge und beständige Beschaftigung sich zu vervollkommnen vermögen und diese verdienen, wenn anders sie ordentlich vorgebildet, wenigstens noch bildungsfähig und strebsam sind. Am allerwenigsten aber würde ein solches Monopol der Kunst selber von Vortheil sein, die nur in edlem Wettstreite sich zu entfalten vermag. Gerade die Werkstätten und deren Konkurrenz, sagen wir lieber die Anregung, welche sie sich gegenseitig bieten in der freien Bethätigung ihrer Kräfte, sind der Boden,

Digitized by Google

auf dem, wenigstens unter den gegenwärtigen Verhältnissen, die edle Pflanze der Kunst am besten und erfolgreichsten gedeiht. Wer ihnen Aufgaben stellt oder Aufträge schafft ohne unverständige Bevormundung, zählt zu den Förderern der christlichen Kunst.

Defswegen wird auch im Allgemeinen den Bestellern nicht anzurathen sein, Mittelglieder zwischen sich und den Werkstätten einzuschieben. Als solche sind in gewissem, nicht mifszuverstehendem, Sinne schon die Architekten zu betrachten, insoweit sie sich nicht auf die baulichen Angelegenheiten beschränken, erst recht aber die Fabrikanten, Grossisten, Lieferanten, der ganze gröfsere Geschäftsbetrieb. Dieser hat in Deutschland allerdings noch nicht die bedenkliche und verwerfliche Gestalt angenommen, wie vielfach in andern Ländern, z. B. in Oesterreich und Ungarn, wo stellenweise sogar der Paramentenhandel zum höheren Hausirgeschäfte heruntergewürdigt ist; aber auf die Errichtung einer Warnungstafel kann und darf auch hier nicht ganz verzichtet werden.

Was die Architekten anbetrifft, so soll gewifs nicht verschwiegen werden, dafs ihre Mitwirkung auch den andern Kunstzweigen, besonders den Bildhauern, Goldschmieden, Schlossern mannigfach förderlich und heilsam gewesen ist. Das war namentlich in den ersten Jahren, vielleicht sogar Jahrzehnten der neuen Kunstbewegung der Fall. Der Umstand, dafs damals eine viel gröfsere Anzahl dieser Kunsthandwerker, als heute, gar nicht oder nicht hinreichend zu zeichnen, zu entwerfen verstand (des öfteren unbeschadet ihrer spezifischen Fertigkeit), mag die Architekten zur Anfertigung mancher Entwürfe getrieben haben. Unter diesen sind einzelne ohne Zweifel eine wahre Bereicherung des bezüglichen Formenschatzes, wenn es nämlich dem einen oder anderen Architekten gelungen ist, auf Grund nicht gewöhnlichen Talents und noch ungewöhnlicheren, gerade auf dieses Gebiet ausgedehnten Studiums, mustergültige Pläne zu Kirchenmöbeln, liturgischen Gefafsen u. s. w. zu schaffen. So viel aber dürfte feststehen, dafs viele Architekten den bezüglichen Künstlern manche ungeeignete Entwürfe unterbreitet haben, denen man es in der Regel leicht ansieht, dafs sie aus den Steinarchitektur-Formen herausgewachsen oder willkürlich zusammengebaut, nicht aber aus der Vertrautheit mit den Stilgesetzen des betreffenden Materials hervorgegangen sind, welches derjenige am besten kennen mufs, der sich am meisten mit ihm beschäftigt. Dafs mit dem Baumeister einer Kirche die Künstler, die sie auszuschmücken berufen werden, Rath pflegen, um für ihre Erzeugnisse in der Unterordnung unter, in der Eingliederung in die Bauformen die beste Wirkung zu erzielen, wird ebenso sehr die Regel bilden müssen, als es Ausnahme bleiben soll, dafs die Baumeister den Künstlern die Pläne liefern. Nicht selten würde andernfalls auch eine Verkümmerung der Ausstattung zu Gunsten des Baues, wie der Verzicht auf die Mitwirkung der besten Künstler die Folge sein, welche erfahrungsgemäfs von den meisten Architekten viel weniger herangezogen zu werden pflegen, als die kleineren in Bezug auf die Formen und Preise viel nachgiebigeren Meister.

Viel unbedingter und eindringlicher noch werden die Besteller vor der Fabrikwaare zu warnen sein, deren Bezug so bequem, weil sie in der Regel fertig zu haben ist, keinerlei Kopfzerbrechen erfordert, auf den leichten und seichten Geschmack berechnet ist und für den Augenblick als eine Ersparnifs erscheint, obwohl sie in Wirklichkeit, wie alle unsoliden Anschaffungen, nur Verschwendung ist. Vielfach von unzulänglichen Arbeitern nach mangelhaften, stereotypen Zeichnungen, oft auch in zweifelhaftem Material und dürftiger Technik massenweise, also ganz schablonenhaft angefertigt auf Betreiben eines Geschäftsmannes, der gewöhnlich kein Arbeiter, noch weniger Künstler ist und neben dem Gewinne kaum höhere Interessen kennt, ist diese Waare durchweg ungeeignet für das Heiligthum, welches der Regel nach für die Stelle berechneten, daher originell behandelten, kunstgerechten und soliden Schmuck verlangt, ernst aufgefafste und durchgeführte, nicht süfslich empfundene verwässerte und verwaschene Gegenstände, mit denen fromme Frauen oder Jungfrauen ihr „Kapellchen" zieren mögen, aber nicht Diener des Allerhöchsten dessen Wohnung. Von dieser Schwelle mufs alle Täuschung, aller Flitterkram fernbleiben und selbst Armuth und Dringlichkeit vermögen ihn nicht zu rechtfertigen. Wenn in anderen Ländern, z. B. Frankreich, kirchliche Einrichtungsgeschäfte eine Art von Bürgerrecht erlangt haben, so mögen eigenartige Verhältnisse, wie der Massenbezug für die Missionen dort als Entschuldigung dienen, obwohl ein Gang durch diese „Magasins" mit ihren zwar wohlfeilen, aber durchweg auch charakterlosen und unsoliden

Digitized by Google

Fabrikerzeugnissen unmöglich begeistern und zur Nachahmung reizen kann. Geschäfte, welche die kleineren Gebrauchsgegenstände in der Kirche, zu denen auch Paramente gezählt werden mögen, dem Käufer in Auswahl anbieten, müssen, wenn sie gebilligt, gar angerathen werden sollen, auf andere Grundlagen gestellt werden, als die meisten der vorhandenen. Ein geeigneter, richtig geschulter Kunstler mufste an der Spitze eines solchen Unternehmens stehen, dem auch der Beistand einer Art von Aufsichts-Kommission nicht ganz fehlen dürfte, damit die Produkte und Verkaufsobjekte in ihren Eigenschaften nicht ausschliefslich oder auch nur vornehmlich von den Anschauungen und Neigungen des Publikums bestimmt und beherrscht, damit die idealen Interessen nicht durch die merkantilen vollständig absorbirt werden. H.

Bücherschau.

Die Revue de l'art chrétien bringt in ihrer letzten (IV.) Lieferung dieses Jahres eine Erklärung ihres Redaktions-Komites, welche schon für das folgende Jahr mehrfache Verbesserungen (ohne Preis-Erhöhung) ankündigt. Dieselben sollen in der Erweiterung des Kreises der Mitarbeiter, in einer noch gröfseren Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Klerus, in der Vermehrung der Illustrationen, endlich in einer kürzeren Erscheinungsfrist der Lieferungen bestehen, deren in Zukunft jeder Jahrgang sechs Nummern umfassen wird. Wir begrüfsen mit aufrichtiger Freude diese Entschliefsungen unserer älteren Kollegin im Nachbarlande, mit der uns die Gleichartigkeit der Ziele, Bestrebungen und Interessen so enge und freundschaftlich verbindet. Auf 32 Jahre ihres Bestehens, auf eine Reihe von 89 stattlichen Bänden kann sie zurückschauen mit dem erhebenden Bewufstsein, der Sache der christlichen Kunst in Wissenschaft und Leben die gröfsten Dienste geleistet zu haben, zunächst in Frankreich und Belgien, aber auch in unserem Vaterlande. Die letzte Serie, vor 7 Jahren unter der Leitung des so verdienstvollen Künstlers und Kunstforschers Jules Helbig zu Lüttich in neuem Verlage und neuem Formate begonnen, reiht sich den vorhergehenden auf's würdigste an, und die bevorstehenden Erweiterungen sind der beste Beweis auch für den äufseren Erfolg. Möge er wachsen mit der Ausdehnung und möge es uns vergönnt sein, Hand in Hand mit unserer Genossin zu pflegen und zu fördern die Kunst im Dienste Gottes, der Kirche, der Gesellschaft! Die Redaktion.

Die kirchliche Leinwandstickerei. Musterblätter im romanischen und gothischen Stile von Heinrich Anselm Versteyl, Pfarrer. 3 Lieferungen. Preis M. 18,—.

Die heiligen Monogramme. Fünfzehn Blätter nach älteren Mustern gezeichnet und erläutert von Heinrich Anselm Versteyl. Preis M. 8,—. Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Wohl kein Gebiet der Kunstthätigkeit hat in den letzten fünfzehn Jahren durch Vorlage guter alter Muster eine so erfolgreiche Forderung, weil eine so glückliche Umgestaltung, erfahren, als die Leinwandstickerei. Dank den fleifsigen Händen, welche aus Deutschland, vielmehr noch aus dem weit ergiebigeren Italien, aus Slavonien, von den griechischen Inseln u. s. w. die vortrefflichen Muster, vornehmlich des XV. und XVI. Jahrhunderts, gesammelt und durch korrekte Abbildungen den weitesten Kreisen, vor Allem der Damenwelt zugänglich und durch Beschreibungen wie Anweisungen verständlich gemacht haben, erhält die Leinwand durchweg wieder den Schmuck, der ihr entspricht und gebührt. Der engste Anschlufs an die zum gröfsten Theile höchst nachahmenswerthen alten Vorbilder hat diesen so glücklichen wie umfassenden Erfolg herbeigeführt, der zunächst dem Hause, dann aber auch der Kirche zugute gekommen ist, insofern sie aus dem allgemeinen Formenschatze schöpfen durfte, der ja eigentlich von ihr stammt. Aber auch auf spezifisch kirchliche Muster konnte und wollte sie nicht verzichten. Der Verfasser der vorstehenden Werke hat das grofse Verdienst, den Kreis dieser Muster in sehr umfassender Weise erweitert und durch erklärende Bemerkungen verständlich gemacht zu haben, die nicht blofs eine erhabene Auffassung der liturgischen Gebrauchsgegenstände, sondern auch ein tiefes Verständnifs des mittelalterlichen Ornamentes, wie der Nadeltechnik bekunden. Man merkt dem Verfasser von Lieferung zu Lieferung den Fortschritt in der Erkenntnifs wie in der Darstellung der Formen an, und die zuletzt erschienenen „heiligen Monogramme" bezeichnen den Höhepunkt seiner Leistung. In ihr behauptet überall die Spitze, was am engsten an alte Vorbilder sich anlehnt, sowohl in der Komposition wie in der Linienführung. Wenn letztere stellenweise etwas ängstlich und unbestimmt, nicht hinreichend kräftig und die Unterschiede in der Linienstärke markirend erscheint, so wird die Ausführung von selbst manche solcher Mängel ausgleichen. Für eine neue Auflage würde sich eine noch viel gründlichere Ausbeutung des bezüglichen alten Formenschatzes empfehlen, als sie in den „Monogrammen" bereits erfolgt ist, auch eine noch etwas eingehendere technische Anleitung, wie sie namentlich den von der Redaktion der „Modenwelt" besorgten Veröffentlichungen zum grofsen Vorzuge gereicht. S.

Die „Geschichte der deutschen Kunst" von W. Lübke hat mit der 20. Lieferung ihren Abschlufs gefunden. Anschaulichkeit und Verständlichkeit zeichnen das sehr inhaltreiche (965 Seiten Text und 675 Illustrationen umfassende) Buch aus, in welchem man leider vereinzelten Vorurtheilen begegnet. Der beigefügte Ueberblick über die gegenwärtige Kunstthätigkeit in Deutschland dürfte, obwohl unvollständig, manchem Leser willkommen sein.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten.

Mit Lichtdruck (Tafel XVI).

Stola und Manipel werden in den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen fast immer nur zusammen angeführt, ein Beweis, dafs sie zur Kasel (resp. Dalmatik) gehörten und mit ihr gebraucht zu werden die Bestimmung hatten. Dem Umstande aber, dafs die Stola vielfache Verwendung auch aufserhalb der heil. Messe findet, also stärker in Anspruch genommen werden mufste als die Kasel, ist es wohl vornehmlich zuzuschreiben, dafs von dieser sich eine gröfsere Anzahl alter Exemplare erhalten hat, als von jener. In der That dürfte, was sich an romanischen Stolen in Kirchenschätzen oder Sammlungen noch vorfindet, kaum ein Dutzend betragen und bei den meisten derselben ist ihre Erhaltung nur dem Umstande zu danken, dafs sie von einem Heiligen herrühren oder mit ihm in Verbindung gebracht, mithin als Reliquien betrachtet und behandelt wurden. Wohl die älteste, zugleich eine der kostbarsten derselben ist diejenige, welche (gemäfs der Inschrift) der Bischof Fridestan von Winchester († 931) anfertigen und auf die Gebeine des heil. Cuthbert legen liefs, dessen Namen sie deswegen trägt. Die eingestickten Heiligenfiguren, die sie schmücken, stehen übereinander unter ganz dekorativ behandelten Baldachinen. — Die Stola des heil. Bernulphus von Utrecht († 1056) zeigt in einer Länge von 274 *cm* (ohne die Fransen) bei einer Breite von 8 *cm* eine ganze Reihe neutestamentlicher Darstellungen, während die sogen. St. Martins-Stola, welche in der Stiftskirche zu Aschaffenburg aufbewahrt und wohl auch für das XI. Jahrhundert anzusprechen sein wird, nur eingewebte, durch Inschriftbänder geschiedene geometrische Musterungen aufweist. In ähnlicher Weise, jedoch unter Ersatz der Inschriften durch kleine Thiergebilde (Vögel, Löwen etc.), sind vornehmlich die Stolen gemustert, die aus der Spätzeit des romanischen Stils stammen und meistens gewebt sind (vielleicht in Palermo, der Heimstätte der golddurchwirkten Borten aus dieser Epoche). Eine Ausnahme macht die (nach unten ganz allmählich sich erweiternde) gestickte Stola des heil. Eda in Pontigny, auf der langgezogene mit Standfigürchen ausgestattete Spitzovale (Mandorlen), die durch Rankenwerk von einander geschieden sind, das fortlaufende Dessin bilden; eine Verzierungsart, welche sich auch für die heutzutage vielbegehrten Fest-Stolen als eine ganz besonders geeignete empfehlen dürfte, weil sie klar in der Anordnung, organisch in der Entwicklung, wirkungsvoll in der Zeichnung ist. — In der gothischen Periode wurden Stola und Manipel meistens aus dem in der Regel gemusterten Stoff der Kasel gebildet, zuweilen auch aus eigens hierfür gewebten Stäben hergestellt und zwar ohne dafs die Ausläufer sich erweiterten. Mit reichen Stickereien scheinen sie selten ausgestattet gewesen zu sein. Selbst die schon aufsergewöhnlich schmuckvolle (bei Bock „Geschichte der liturgischen Gewänder" Bd. II Taf. XXXIV abgebildete) Stola, die mit der Kasel des sel. Albertus Magnus in St. Andreas zu Köln aufbewahrt wird, zeigt nur eine Anzahl (um die Mitte des XIV. Jahrhunderts) aufgestickter Standfigürchen, welche je eine Konstellation von fünf Blättern trennt. Die Stiftskirche zu Xanten aber bewahrt als offenbar für sie angefertigte Paramentenstücke Stola und Manipel von aufserordentlich reicher und kunstvoller Ausstattung. Wie verhältnifsmäfsig gut, trotz der deutlichsten Gebrauchsspuren, die Stola erhalten ist, beweist die hier beigefügte, auf photographischer Aufnahme beruhende Abbildung von den Haupttheilen derselben. Sie hat eine Länge von 297 *cm*, eine Breite von $8\frac{1}{2}$ *cm*. Ihre Mitte bildet die horizontal gestaltete, hier wiedergegebene Darstellung der Krönung Mariens zwischen zwei aus Wolken schwebenden, weihrauchfafsschwin-

Digitized by Google

genden Engeln. An sie schliefsen sich auf beiden Seiten, natürlich in vertikaler Disponirung, je sechs hier nur zum Theil abgebildete Standfigürchen der Apostel, je eines der Patrone, sowie je eine knieende Figur der Stifter. Den Schlufs bildet ein ornamentales Feld mit langen Fransen. — Der Grund besteht aus mit Leinen, stellenweise auch noch mit Pergament unterlegter dünner rother Seide. Die auf dieser mit Tinte aufgetragenen Konturen sind in Folge des Verschleifsens an manchen Stellen sichtbar und überall (aber nicht ohne mehrfache Abweichung von den vorgezeichneten Linien) mit schwarzer Seide eingestickt, ein in der frühgothischen Periode beliebtes, den Wandtafelmalereien entlehntes Verfahren, welches die Zeichnung zum bestimmtesten Ausdruck brachte und die farbigen Theile mehr als die Ausfullung der Konturen erscheinen liefs. Diese ist unter Anwendung weniger, aber sehr harmonisch stimmender Farben, durchweg in dem sogen. wilden Figurenstich bewerkstelligt, der sehr wirkungsvoll, aber etwas komplizirt ist. An manchen Stellen ist auch der einfachere Stilstich verwandt und die dünnen Kördelchen, zumal die goldenen, sind mit Ueberfangstich befestigt; andere Sticharten, wie der Knötchenstich treten nur vereinzelt auf. Die frühgothischen, nasenverzierten Bögen, unter denen die Figürchen stehen, sind aus blauen Linien und grünen Kördelchen gebildet, die mit Goldkrabben besetzt sind. Sie wahren vornehmlich der Stola ihren sozusagen architektonischen Charakter und ihre strenge, in vielen Beziehungen durchaus mustergültige Form. Das aus violetter Seide mit eingestickten weifsen Pünktchen gebildete Börtchen fafst die Stola ringsum in wirksamer Weise ein. Die meisten Apostel sind durch ihre Beigabe kenntlich; alle hatten aber auch noch zu Häupten ein mit grünen Seidenfäden aufgenähtes segmentartiges Pergamentstreifchen mit dem aufgeschriebenen Namen, welches aber nur an vier Stellen sich erhalten hat, so über der Figur unten links *(Sanktus symon)*. Die beiden vorzüglich gezeichneten Standfiguren, welche an die Reihe der Apostel sich anschliefsen, geben sich durch ihre Attribute (Ritterkostüm mit Fahne und Kreuz auf Brust und Schild) als St. Viktor, (Kreuz in der einen, Kirche in der anderen Hand) als St. Helena zu erkennen. Von den beiden darunter knieenden Donatoren hatte der eine (im blauen Untergewand mit weifsem Mantel und braunem Kragen) ein langes Pergament-Spruchband, während das kurze des anderen mit der gewöhnlichen Aufschrift „*miserere*" erhalten geblieben ist. Die durch (blaue) Rauten mit eingesticktem (weifsen) Buchstaben A, resp. mit Rosette gemusterten Endigungen erscheinen mit dem schmalen (palermitanischen) Bortchen und mit der (abwechselnd blau, weifs, grün, roth) Franse als ein sehr befriedigender, durchaus nachahmungswürdiger Abschlufs.

Der zu dieser Stola gehörige Manipel hat in seiner jetzigen (um ein kleines stark verletzt gewesenes Stückchen in der Mitte) reduzirten Ausdehnung eine Länge von 102 *cm*, eine Breite von $7\,^1/_2$ *cm*. Farbe, Technik, Durchführung (Eintheilung) sind mit jener ganz identisch, die Einzelfiguren aber durch acht ganz miniaturartig behandelte figurenreiche Gruppchen ersetzt, welche von der einen Seite aufsteigend den Verrath des Judas, Christus vor Herodes, die Geifselung und Kreuztragung, auf der anderen Seite die (etwas beschnittene) Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung darstellen. Zeichnung wie Ausführung sind auch hier meisterhaft. Die jetzige Wirkung ist durch die vielen abgegriffenen, daher den rothen Seidengrund zeigenden Parthien eine gestörte.

Beide liturgische Paramentstücke, dem im I. Bande dieser Zeitschrift abgebildeten und Sp. 123—132 beschriebenen Antependium eng verwandt, stammen wohl auch aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts und vom Niederrhein. Ihre reiche und minutiöse Ausführung lassen sie dermalen mehr für die Bewunderung resp. archäologische Belehrung, als für die unmittelbare Nachbildung empfehlen. Die künstlerischen Prinzipien aber, die ihrer Behandlung zu Grunde liegen, besonders die klare Anordnung, bestimmte Zeichnung, mafsvolle Farbung können für die Nachahmung nicht angelegentlich genug empfohlen werden.

Bei den heutzutage so beliebten Fest-Stolen wird als aufgestickter Schmuck vornehmlich Rankenwerk mit Blumen verwendet und auf figürliche Darstellungen meistens verzichtet. Wenn letztere zur Verwendung kommen, ist diese in der Regel eine unorganische, die Zeichnung eine mangelhafte. Auch die Harmonie der gewöhnlich zu zahlreichen und zu grellen Farben läfst vielfach zu wünschen übrig. Schnütgen.

Digitized by Google

Bischofsstuhl, gestiftet durch Bischof Bernward († 1022)
St. Michaelis in Hildesheim

Digitized by Google

Ueber die Porta Ezechielis als Typus.

Mit Abbildung.

Das Cisterzienser-Jungfrauen-Kloster Marienstern bei Kamenz i. S., gegründet 1248, besitzt zwei werthvolle Kelche, von welchen der eine, ein Speisekelch vom Anfange des XIII. Jahrh., im Jahre 1875 gelegentlich der zu Dresden abgehaltenen Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten zum ersten Male in die Oeffentlichkeit trat und die geringe Anzahl derartiger in Deutschland erhaltener bekannter Werke um ein Exemplar vermehrte (vgl. Otte, Handbuch 5. Aufl. I. Bd. S. 218 u. 219). Im Jahre 1886 sah ich in demselben Kloster einen zweiten Kelch aus vergoldetem Silber, welchen photographiren u. abformen zu lassen mir gleichfalls gestattet wurde. Der Kelch, 15 *cm* hoch und breit, gehört in seinen Theilen verschiedenen Zeiten an. Der Knauf, durch sechs gleiche geprägte Köpfchen mit griechischer Haube und durch Blattwerk geziert, wie die Friese unter u. über demselben, gehören ebenso wie die Cuppa der Frühgothik an, während der Schmuck des hier abgebildeten Fufses augenscheinlich innerhalb romanischer Bildung liegt. Derselbe trägt folgende getriebene Darstellungen:

1. Der Herr erscheint im brennenden Busche Moses, der seine Schuhe neben sich hat. Auf dem Spruchband zwischen beiden Figuren steht: SOLVE CAL. *ceamentum tuum de pedibus tuis* etc. Um das Bild RUPUS DEUS MOYSES. — Das Bild ist zweifellos als Typus der *conceptio* aufzufassen, nicht allgemeiner als Typus der Jungfrauen-Geburt.

2. Ein gekrönter Mann schreitet aus einer Pforte mit der Unterschrift: PORTA EZECHIELIS. — Das Bild ist zweifellos als Typus der wunderbaren Geburt des Herrn gebraucht, welche die katholische Kirchenlehre ja nicht nur insofern als wunderbar ansieht, als ihr eine *conceptio (activa) inviolata* voraufging, sondern auch sofern sie *utero clauso* so erfolgte, dafs die *virginitas* der *semper virgo* wie *ante partum* auch *in partu* unverletzt blieb. Als Erläuterung dient Ezechiel Kap. 44: „Und der Herr sprach zu mir: Dies Thor soll zugeschlossen sein und es soll Niemand dadurch gehen ohne allein der Herr, der Gott Israels soll dadurch gehen." Von grofser Wichtigkeit ist die durch die Umschrift sichere Dokumentirung der seltenen *Porta Ezechielis* um so mehr, als das Vorkommen dieser Darstellung auf einem Hildesheimer Kelche bestritten worden ist. (Vergl. Meurer im „Christl. Kunstblatt" 1875 S. 55.) Der noch vorhandene Bernhardskelch in St. Godehardi zu Hildesheim, welchen Meurer verloren wähnt, zeigt als Typen aufser Aaron mit Ruthe und Kanne, Melchisedek mit Brod und Kelch, der Erhöhung der Schlange, zwischen den beiden erstgenannten Bildern die gleiche Darstellung wie der Mariensterner Kelch, auch in gleicher trachtlicher Behandlung, doch mit dem Unterschiede, dafs die Figur sogar mit Scepter gebildet ist. Das Bild trägt die Unterschrift: *Porta negans oditum gremium notat immaculatum.* Dem Bilde entspricht an der Cuppa das neutestamentliche der Verkündigung. Meurer deutet das Hildesheimer Bild, weil ihm ein marianischer Typus zu früh erscheint und ihm kein Gegenstück bekannt, als Samson das Thor von Gaza öffnend. Dieser Deutung steht aber auch ferner entgegen, dafs die Figur aus der Pforte tritt. Durch den Mariensterner Kelch fallen alle Zweifel über die Bedeutung des Hildesheimer Bildes.

3. Die Erhöhung der Schlange, mit der Umschrift: SERPENS EXALTAT (ur).

4. Jonas aus dem Fische steigend, mit der Umschrift: JONAS EGREDITUR NINIVEH.

Zusammen also die Typen für Verkündigung, Geburt, Tod und Auferstehung des Herrn.

Dresden. R. Steche.

Digitized by Google

Tickets for Derby Sweepstakes

THE ART OF THE DAY: GOLD AND SILVER WORK AT THE PARIS EXHIBITION.

Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt.

Mit Abbildung.

In den kunsthistorischen Werken von Kugler, Schnaase, Lübke und Anderen geschieht einer Gruppe von figürlichen Stuckatur-Arbeiten Erwähnung, welche unter den Skulpturen des früheren Mittelalters innerhalb der deutschen Gaue einzig dastehen und eine um so grofsere Beachtung verdienen, als sie der Zeit erster Bluthe romanischer Plastik angehören und sich nur auf einem Landstrich nördlich des Harzes von geringer Längen- und Breiten-Ausdehnung vorfinden. Diese merkwürdigen Stuckatur-Arbeiten finden sich nämlich nur in Klostergröningen, in Hamersleben, Halberstadt (Liebfrauenkirche), Hildesheim (Michaeliskirche) und in Hecklingen (Herzogthum Anhalt); weitere Beispiele sind nicht bekannt,[1] und dafs sie in geringeren Entfernungen von einander liegen, läfst fast schliefsen, dafs nur in dieser Gegend das nöthige Material hierzu vorgefunden und von einer Kunstlergruppe benutzt wurde, welche vom Ende des XI. Jahrh. bis Ende des XII. Jahrh. lebte, deren Namen und Wirkungsort indessen ganz unbekannt sind.[2] Ebenso lassen Chroniken und Urkunden die nähere Angabe der Ausführungszeit vollständig im Dunkel, doch durfte im Allgemeinen die vorige Aufzahlung der Zeitfolge entsprechen, wie die Konzeption und die formale Vollendung schliefsen lassen. Es sei gestattet, in den nachfolgenden Bemerkungen vorzugsweise der (wie es scheint) ältesten — des Klosters Gröningen — zu gedenken, von welchen bis jetzt keine Abbildungen existirten: denn die Christus-Figur, welche Schnaase in seiner „Geschichte der bildenden Künste" (IV. Band S. 678) auf Grund von Puttrich'scher Aufnahme bringt, ist so flüchtig dargestellt, dafs sie keine zutreffende Vorstellung ermöglicht.

Die Klostergröninger Stuckaturen befinden sich an einer seit Jahrhunderten bereits aufser Gebrauch gestellten und ganz verödeten Empore: denn ihre Wandumfassung besitzt keinen Kalkputz und der Fufsboden ist weder gedielt noch gepflastert, bezw. mit keinem Estrich versehen. Vor der Brüstung befindet sich auch seit 200 bis 300 Jahren eine von Holz konstruirte, etwas niedrigere, mit einer Orgel besetzte Empore, welche die alte massive, verlassene Empore fast ganz verdeckt.

Die alte Empore selbst, die in keiner Hinsicht sich organisch aus der Architektur der ehemaligen reinen Basilika entwickelt, indem sie über den grofsen Vermittelungsbogen der westlichen Vorhalle um ungefahr 1 *m* in das Schiff hinaustritt und keine Rücksicht nimmt auf die Bogenstellungen zwischen Mittel- und Seitenschiff im Erdgeschofs und auf die durch sie überschnittenen Gurtgesimse im Obergaden, dürfte ohne Zweifel einer (wenn auch nicht viel) späteren Zeit angehören als der Kirchenbau selbst. Der darunter befindliche kryptaähnliche Einbau scheint nämlich aus einem besonders regen Bedürfnifs, der fertig gewordenen Basilika nachträglich eine Krypta zu verschaffen, entsprungen zu sein, welche aus irgend einem Grunde an der Ostseite der Kirche unter dem Hauptaltar nicht ausführbar erschienen ist. Die Krypta, vom Westen her, wo die Hauptgebäude des Klosters lagen, zugänglich, wendet sich mit der kleinen Mittelapsis in das Mittelschiff der Kirche hinein, spärlich erleuchtet durch kleine Fensterchen, die bis auf eins jetzt zugemauert sind. Auch vom Schiff aus gelangt man von beiden Seiten in den Raum der Krypta. Ueber dieser mit Tonnengewölben versehenen Krypta nun liegt die Empore, ebenfalls vom Westen her allein zugänglich, wie zugemauerte Thüren der ehemaligen Vorhalle darthun. Der Aufsenkontur ist derselbe wie im Erdgeschofs: inmitten tritt vor der im Ganzen 6,8 *m* langen Brüstung eine Ausbauchung über der unteren Apsis in Form eines Kreisquadranten vor, an welchem Christus in der Mitte, je drei Apostel auf jeder Seite zu sehen, während an jedem der geraden Schenkel noch drei Apostel sich befinden.

Die ganze Höhe der Emporenwand beträgt im Deckgesims 21,5 *cm*, in der Figurenwand 105,5 *cm*, im Fufsgesims 30,0 *cm*, im Ganzen also 1,57 *m*.

Das Fufsgesims ist in feinen Formen gegliedert: die flache Hohlkehle und der echinus-

[1] [wenn man nicht etwa die architektonischen und ornamentalen Wandverzierungen in der Gruft (Heinrich I.) in der Krypta der Schlofskirche zu Quedlinburg als die Vorläufer dieser Technik betrachten mochte] D. H.

[2] [Dafs diese durchaus selbständigen Stuckarbeiten (die vielleicht auf italienischen Einflufs im Anschlusse an die Antike zurückzuführen sind) mit den modernen Gyps- etc. Surrogaten nichts gemein haben, bedarf kaum einer Betonung.] D. H.

Digitized by Google

artige Wulst darüber sind durch zierliche Leistchen getrennt und eingefafst, einen ruhigen Sockel bildend für das reiche Figurenband darüber. Das Deckgesims dagegen enthält über einer Hohlkehle eine romanische Zierleiste von gewundenen Blattranken und kleinen Fruchtkolben.

Die Brüstungswand war ursprünglich erfüllt von dem auf einem Regenbogen sitzenden Heiland und zu dessen rechter wie linker Seite von je sechs auf Bänken sitzenden Aposteln, sämmtlich mit Heiligenscheinen hinter den vortretenden Köpfen. Der Heiligenschein hinter dem Christuskopf ist durch ein Kreuz von den übrigen Nimben unterschieden.

Christus breitet (der hier abgedr. Abbildung gemäfs) seine Arme kreuzförmig und segnend aus, die Nägelmale u. die Seitenwunde sichtbar lassend, sonst ist dessen Körper fast ganz bekleidet; die Arme sind mittelst übergeschlagener Tücher (bezw. der Zipfel des Ueberwurfes) bedeckt.

Die Apostel, mit geringen Zwischenräumen auf Bänken nebeneinander sitzend, sind ebenfalls in vollständiger antiker Tracht und jeder mit einem aufgeschlagenen Buche versehen, indem sie sich paarweise einander zuwenden und sich zu unterhalten scheinen. Die üblichen Sinnbilder zu ihrer Charakterisirung und Erkennung fehlen, aber es dürfte die Vermuthung nahe liegen, dafs die Flächen der aufgeschlagenen Bücher vor dem Vandalismus öfterer Uebertünchung durch fingerdicke Kalkmilch mit Schrift versehen waren, und zwar mit den Worten des in zwölf Theile zerlegten apostolischen Bekenntnisses, wie dem Verfasser dieses bereits zweimal in der Provinz Sachsen begegnet ist: in Niedereichstedt (Kreis Querfurt) und in der Marienkirche zu Gardelegen, worüber Herr Oberpfarrer Wernicke in dem „Christlichen Kunstblatt" (1887 u. 1888) eine ausführliche und vortreffliche Abhandlung niedergelegt und durch Nachträge erweitert hat.[8]

Von hoher Bedeutung sind auch die langen Bänder, die von den Armen Christi nach den Füfsen der dem Heilande zunächst sitzenden Apostel (? Petrus u. Paulus) herabflattern. Wahrscheinlich stand auch hierauf ursprünglich ein bedeutungsvoller Text, wodurch der ganzen Brüstung weihevolle Wirkung auf die Kirchenbesucher noch erhöht wurde.

Leider entgeht der Jetztzeit dieser Effekt fast ganz und verschwindet bis auf ein leises Vermuthen des ursprünglich gewifs sehr schönen Bildes. Dem Ende des XI. Jahrh. wohl angehörig, hat diese Empore von der ursprünglichen Pracht im Laufe von 8 Jahrhunderten schon zuviel eingebüfst, und es ist ein Wunder, dafs überhaupt noch etwas vorhanden ist, weil Brände, Zerstörungssucht, Nichtachtung, Frevel u. Muthwillen zusammengewirkt haben, dafs auf unsere Zeit nur ein Theil gekommen ist. Zwei der Apostelgestalten sind sammt ihrer Rückwand gänzlich beseitigt und jede Spur verwischt: die erste von der Südseite her und die zehnte auf der Nordflanke, um von der vorgebauten hölzernen Orgelempore aus mittelst einiger Stufen nach jener früheren (wüst liegenden) Empore gelangen zu können. Gegenwärtig ist der linke (südliche) Auf- oder Durchgang nicht mehr vorhanden, nur noch der nördliche, daher ist auf der Südseite an den Apostel-Figuren verhältnifsmäfsig weniger Schaden geschehen, als auf der Nordseite. Ebenso hat das dicht vorgebaute

[8]) Vergl. auch zwei Abhandlungen vom Direktor des Germanischen Museums, Herrn Prof. Dr. A. von Essenwein (1881): „Der Bildschmuck der Liebfrauen-Kirche zu Nürnberg" und „Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig".

Orgelgehäuse die Mitte und deren drei Figuren etwas geschutzt. Von den nach Durchbruch der Emporenwand überhaupt übrig gebliebenen elf Ge talten sind am besten erhalten: die drei mittleren mit Christo und zwei Apostel auf der südlichen Flanke, die übrigen sechs besitzen keine Kopfe mehr und sind auch aufserdem noch mehr oder weniger beschädigt, besonders an Händen und Füfsen, indem diese naturgemäfs weiter hervortreten als die andern Körpertheile.

Jeder Figur ist eine gewisse, der Natur abgelauschte Körperhaltung gegeben, welche sich in der Figurenfolge nicht wiederholt, also individuell ist. Dieses, wie die ganze Leistung des Hautreliefs, dokumentirt die aus einer Künstlerwerkstatt hervorgegangene sichere und gewandte Hand des Ausführenden. Nach vorsichtiger Entfernung der starken Uebertünchung trat eine gewisse Feinheit der Stuckarbeit hervor, wenn man auch im Ganzen dem Zeitgeschmack des XI. oder Anfang des XII. Jahrh. einigen Einflufs zuschreiben mufs. In wieweit hierbei mit einer Färbung der Flächen, mit Vergoldung u. dergl. nachgeholfen sein wird, hat mit völliger Sicherheit nicht festgestellt werden können. Die Reliefs treten so deutlich und kräftig vor, dafs wohl kaum ein Bedürfnifs zur Bemalung vorliegen konnte.[4]) Jede Farben-Aufsetzung erhöht nur das Starre und Leblose des Ausdrucks in der Skulptur. Erklarlicher erscheint diese Farben-Nachhülfe an den übrigen, spärlichen Skulpturen der alten Basilika, deren Säulen- und Pfeilerkapitäle, sowie die wagerechten Gurtgesimse zwischen Erdgeschofs und Obergaden fast nur in einer ausgemeifselten Zeichnung auf einfachen Schrägen oder Rundungen bestehen, welche Springer so treffend mit einer Imitation von Teppichmustern vergleicht. Die Reliefs solcher Ausmeifselungen sind naturgemäfs nur sehr schwach vortretend und machen die Bemalung schon nöthiger. Wir finden diese Weise in den ältesten Basiliken derselben niedersächsischen (oder nordthuringischen) Gegenden, z. B. in der Schlofskirche zu Quedlinburg, der Klosterkirche von Frose, der Marienkirche zu Magdeburg, in Hamersleben u. s. w.[5])

Das Schwächere in der Bildhauerarbeit der Empore bleibt die Gewandung, die nicht der Natur, also nicht einem Modell abgelauscht, sondern durchweg erdacht sein wird, weil mehrfache Unwahrscheinlichkeiten in den Fältelungen mit unterlaufen, besonders an den Knieen, — ein Mangel, der sich an den später ausgeführten Stuckatur-Arbeiten von Hamersleben, Halberstadt u. s. w. allmählich verliert, so dafs diese bis zur Mustergültigkeit sich vervollkommnen.

Noch sei über die Art der Ausführung selbst, welche für die frühe Ursprungszeit ganz ungewöhnlich ist, bemerkt, dafs sie eine besondere technische Erfahrung und Geschicklichkeit verräth. Wie sich nach eingehender Untersuchung herausstellt, ist die ganze Brüstung zwischen dem Ober- und Untergesims in drei Stucken ausgeführt, den beiden geraden Flanken und dem Kreisstück, was drei kolossale Steinmassen von ca. 20 *cm* Dicke und 1,5 $^1/_2$ *m* Höhe verlangt. Das Material ist ein etwas poröser, aber sehr fester Kalkstein, auf beiden Seiten glatt bearbeitet. An der dem Kirchenraume zugekehrten Aufsenseite sind die Figuren aus einer besonders ausgesuchten und geschickt bearbeiteten cementartigen Gypsmasse unter Voraussetzung einer grofsen Adhäsion auf der Kalkstein-Unterlage aufgesetzt, die bis heute festgehalten hat, wo sie nicht gewaltsam heruntergerissen ist. Die Adhäsion ist so grofs und das Aeufsere in der Textur so ähnlich, dafs man vielfältig der Annahme gewesen ist, Steinunterlage und Stuckaufsatz sei ein und dieselbe Stein- oder Stuckmasse.

Ueber die alte Basilika und ihre eigenthümliche Form sei auf das in Kurzem erscheinende Heft (Oscherslebener Kreis) der „Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen“ verwiesen. Auch wird bemerkt, dafs schon die Kugler'sche Notiz in dem Buche „Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg, nebst Nachrichten über die Kirchen der Umgegend“, von Ranke, Kugler und Fricke (Berlin 1838 bei Gropius), eine sehr schätzenswerthe Nachricht gibt.

Wernigerode. Gustav Sommer.

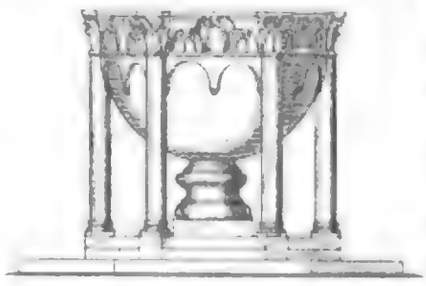
[4]) [An der ursprünglichen Bemalung gerade dieser mit der Architektur so eng verbundenen Figuren dürfte bei der Gepflogenheit besonders dieser Periode, sämmtliche Wände (sogar die Möbel) der Kirche farbig zu behandeln, kaum zu zweifeln sein. Die Verwendung des Goldes dürfte bei ihnen, wie bei den gleichzeitigen Wandgemälden, auf die Nimben, Attribute, Säume beschränkt geblieben sein.] D. H.

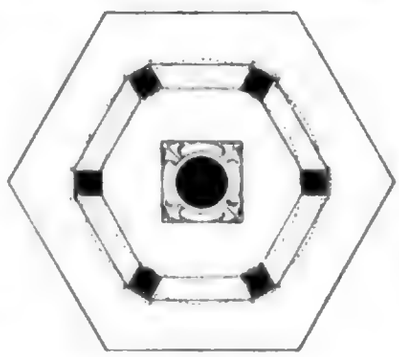
[5]) Die Liebhaberei für Farben hätte indessen selbstredend auch ohne vorhergegangene Vormeifselung bestehen und angewendet werden können.

Romanischer Taufstein zu Geistingen.

Mit 2 Abbildungen.

Die beiden in dieser Zeitschrift bislang zur Veröffentlichung gekommenen Taufsteine gehörten Westfalen an und zeigten die für diese Gegend typische Cylinderform in einer Ausstattung, bei welcher die architektonische Durchbildung gegenüber dem plastischen Schmuck entschieden zurücktritt.[1]) Anders am Rhein. Freilich kommen auch hier ähnlich gebildete Taufsteine vor, so z. B. einfach cylindrisch in St. Georg zu Köln; etwas verjüngt in Schwarzrheindorf[2]) und in der Stiftskirche zu Wetzlar. Ein figürlicher Schmuck wurde dabei aber nicht beliebt; sollte eine glänzendere Wirkung erreicht werden, so griff man zu einem Aufbau, bei dem das Schwergewicht auf den Boden der Architektur verlegt wurde. Am meisten wurde hierbei während der ganzen romanischen Periode eine Form bevorzugt, bei welcher das als Halbkugel geformte Becken von einem kräftigen Mittelständer getragen und ringsherum von dünneren Säulchen umgeben wird, welche mit ihren Kapitellen in das Abschlufsgesims eingreifen. Von diesen Taufsteinen, bei welchen die Zahl dieser Säulchen meist zwischen vier und sechs wechselt,[3]) sind zahlreiche Beispiele erhalten.[4]) Eines der ersteren Art ist der Taufstein in der Abteikirche zu M. Gladbach,[5]) ein Beispiel der zweiten Art[6]) bietet der hier in Grundrifs und Ansicht zur Darstellung gebrachte Taufstein. Derselbe befindet sich in der jüngst von mir in dieser Zeitschrift (II. Jahrg. Sp. 221 ff.) beschriebenen Pfarrkirche von Geistingen. Leider ist von den sechs Säulchen, welche ihn früher umgaben, keines mehr vorhanden; es fehlt auch die Plinthe mit den Basen, nur die Kapitelle sind erhalten geblieben, weil sie mit dem Becken aus einem Stück gearbeitet sind. Sie bilden eine kräftige Gliederung des trefflich ausgeführten Blattfrieses, welcher diesen an seinem oberen Rande umgibt. Die Stilisirung des Frieses weist darauf hin, dafs wir in dem Taufsteine ein Werk aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts vor uns haben.





Es wäre angezeigt gewesen, dafs dieser Taufstein bei Gelegenheit des Kirchen-Erweiterungsbaues aus dem oberen Theile des nördlichen Seitenschiffes an dessen Westende versetzt worden wäre, und dafs man zugleich die geringen Kosten aufgewendet hätte, um denselben in seiner ursprünglichen Form wieder herzustellen.[7])

Allerdings erfreuen sich die Taufsteine — oft die ältesten und ehrwürdigsten Zeugen einer vielhundertjährigen Vergangenheit — auch anderorts nicht immer der verdienten Werthschätzung. So befindet sich z. B. ein Taufstein von jener am Rheine so seltenen verjüngten Cylinderform in der jetzt schon seit Jahren verlassenen alten romanischen Pfarrkirche von Eitorf.[8])

Münster. W. Effmann.

[1]) Pieper „Romanischer Taufstein zu Brenken", I. Jahrg. Sp. 239. — Effmann „Die Bildwerke auf dem Taufsteine zu Freckenhorst", II. Jahrg. Sp. 109.

[2]) Boisserée „Denkmale der Baukunst am Niederrhein", 2. Aufl. (1843), Taf. XXIII.

[3]) Acht Säulen kommen vor bei dem prächtigen, nicht nur durch seine Gröfse, sondern auch durch seine eigenthümliche Skulptur ausgezeichneten Taufsteine im Dome zu Limburg a. d. L. Abgebildet bei Bock „Rheinlands Baudenkmale", II 6 S. 25.

[4]) Aufzählung derselben bei Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie", 5. Aufl. (1883), I. Bd. S. 308.

[5]) Abbildung bei Bock a. a. O. I 1 S. 16.

[6]) Mehrere Abbildungen bei aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden", II. Bd.

[7]) Bei einer Wiederherstellung des Taufsteines könnte der jetzige, zwar erst aus dem Ende des XVII. Jahrh. stammende, in seiner Art aber recht gute kuppelartige Holzdeckel beibehalten werden.

[8]) [So lange ein alter Taufstein noch irgendwie brauchbar bezw. herstellbar ist, sollte dieser monumentale Anwalt uralten lokalen Christenthums beibehalten, bezw. in die neue Kirche aufgenommen werden.] D. H.

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland.

II.

Die Besprechung verschiedener Mängel, welche auf Seite der Besteller liegen, hat bereits einige Fehler angedeutet, für welche die Künstler verantwortlich zu machen sind. Diese Fehler heischen jetzt eine etwas eingehendere Prüfung, bei der es sich selbstverständlich nur um Grundsätze, gar nicht um Personen handeln kann. Bei einem im Dienste der Kirche arbeitenden Künstler müssen Wollen und Können noch viel mehr als sonst sich die Hand reichen, wenn etwas Würdiges zu Stande kommen soll.

Die kirchliche Kunst, welche wegen ihres viel höheren Inhaltes und ihrer durchaus erhabeneren Ziele wesentlich über die Profankunst hinausgeht, stellt auch dem Künstler, der ihr dienen, d. h. in der Ausgestaltung ihrer Ideen helfen will, wesentlich andere Aufgaben, welche selbst durch den Begriff der religiösen Kunst bei Weitem noch nicht erschöpft werden. Was er schafft, soll in einer dem Berufe des betreffenden Kunstzweiges angemessenen Weise die übernatürliche Bedeutung des Christenthums zum Ausdrucke bringen nach Maßgabe der kirchlichen Bedürfnisse, Ueberlieferungen, Vorschriften. Die Gesinnung des Künstlers muß daher auch in dieser Richtung sich bewegen, seine künstlerische Ausbildung ihr entsprechen. Wer von den christlichen Wahrheiten nicht durchdrungen ist, vermag ihnen auch keinen befriedigenden Ausdruck zu geben, wie ihn die Bedeutung und Würde des Gotteshauses, die Erbauung und Erhebung seiner Besucher verlangen. Die Anleitung dazu aber können die allgemeinen Kunstschulen allein nicht geben, weil sie andere Zwecke verfolgen, ihr Ziel so weit nicht reicht. Zu den elementaren Begriffen und Fertigkeiten, die zunächst den Zöglingen geboten werden, muß schon bald die spezifisch kirchliche Unterweisung hinzukommen. Wird sie zu lange hinausgeschoben, so lange, bis der Lehrling den Kursus der profanen Kunstgeschichte, welche fast nur die Erzeugnisse der Antike und der Renaissance kennt resp. empfiehlt, durchgemacht hat, dann ist ihm in der Regel die Unbefangenheit abhanden gekommen, welche der Geschmack an manchen mittelalterlichen Gebilden voraussetzt. Auch die Werkstatte vermag ihn dann über die Berechtigung derselben nicht mehr zu beruhigen. Er hat nicht mehr Innerlichkeit, nicht mehr Naivetät genug, um sich mit diesen eigenartigen Erscheinungen zu befreunden, die ihm befremdlich, ja unnatürlich vorkommen, weil er für ihren übernatürlichen Inhalt und die diesem entsprechenden Formen durch die fast ausschließliche Beschäftigung mit der Natur und ihren Gebilden den Geschmack verloren, bezw. kein Verständniß gewonnen hat. Wer also der kirchlichen Kunst sich weihen will, der trete sofort in ihren Dienst und treffe darnach die Wahl der Werkstatt, welche dann auch in Bezug auf den sie ergänzenden theoretischen Unterricht, vor Allem des Zeichnens, die Direktive geben, d. h. die entsprechende Anstalt anweisen muß.

Der Besuch der Akademien ist durchaus ungeeignet, auf die kirchliche Kunstthätigkeit vorzubereiten, weil jene vielfach zu Anschauungen erziehen und an Auffassungen gewöhnen, welche mit der ernsten kirchlichen Kunst und dem Geiste wahrer Frömmigkeit, die ihre Gebilde durchwehen muß, nicht vereinbar sind. Deßwegen gelingt es auch aus diesem Kreise nur äußerst Wenigen, der Kirche sich wahrhaft nützlich zu machen, nur denjenigen nämlich, welche Einsicht und Selbstverläugnung genug besitzen, um zu „verbrennen, was sie bis dahin angebetet haben", den Naturalismus, und „anzubeten, was sie bis dahin verbrannt hatten", die idealen Formen des Mittelalters. Wer dann zu diesen vollständig sich zu bekennen vermag, dem mögen seine früheren Studien und der durch sie gewonnene Geschmack sogar Mittel werden, jene noch zu vervollkommnen und zu veredeln.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß, während auf dem Gebiete der profanen Malerei eine wahre, sogar eine bedenkliche Ueberproduktion von Künstlern und Kunstwerken sich geltend macht, die kirchliche Malerei mancherlei Aufgaben stellt, für deren Lösung es an den erforderlichen Kräften fehlt. Das Bedürfniß, die Wände des Heiligthums mit Darstellungen zu schmücken, den Altären bemalte Aufsätze und Flügel zu geben, ist erfreulicherweise wieder neu erwacht. Zahlreich sind die in jeder, auch in finanzieller Beziehung befriedigenden Aufgaben, welche für diese wie für ähnliche Zwecke der Maler harren, aber gering und unzulänglich

Digitized by Google

ist die Auswahl der dazu brauchbaren Kräfte. Und wenn man prüft, auf welchem Wege denn diese Wenigen die Fertigkeit erlangt haben, dann ist es nicht die Akademie, in der Regel irgend ein Meister, der die Anregung gegeben, immer und in allen Fällen das unausgesetzte Studium der mittelalterlichen Schätze in den Museen, Kirchen u. s. w., welches dieses seltene Geschick gezeitigt hat. Diese überall sich bestätigende Erfahrung wird nicht aufhören dürfen, fort und fort die Lehrmeisterin zu sein. Wie auf dem Gebiete der Malerei, so wird auf jedem anderen der Meisterschaft vorhergehen müssen der beständige Verkehr mit den alten Vorbildern, die man unaufhörlich studiren und kopiren muſs, nicht um diese Kopien direkt für das Heiligthum zu verwenden, sondern um sie als fruchtbares Bildungsmaterial zu benutzen, aus dem sich allmählich eine vollständige Beherrschung des betr. Stiles entwickele. Daſs diese nicht so leicht, daſs sie vielmehr eine überaus mühsame Errungenschaft ist, beweist die kleine Anzahl Derjenigen, die über sie verfügen. Manche Künstler haben für die alten Formen keine Würdigung, vielleicht nur ein gewisses Lächeln; sie bringen es aber trotzdem oder auch deſswegen bei den Versuchen, bestimmten Veranlassungen resp. Aufträgen zulieb, jene nachzuahmen, nur zu einer jämmerlichen Karikatur derselben. Nur liebevolle, ausdauernde Versenkung in den Geist dieser Formen erschlieſst ihr Verständniſs und bewirkt endlich bei denen, welche sie üben, jene Disposition über dieselben, daſs sie sich unter ihren Händen allen in ihren Rahmen fallenden Verhältnissen, auch ganz neuen Aufgaben anpassen, allen Zwecken dienstbar machen. Fragen wir diese Meister, die leider nur allzu dünn gesät sind, nach der Quelle ihrer Fertigkeit und Sicherheit, dann werden sie uns ihre Skizzenbücher vorlegen, in denen jahrzehntelanger Fleiſs seine Spuren, die mannigfachsten und zahlreichsten, zurückgelassen hat. — Zur Anlegung solcher Bücher, zur Auswahl der alten Muster ist eine Anleitung sehr wünschenswerth, und wenn eine kirchliche Kunstschule, welche so manche Lektion aus der Bibel, der Typologie, der Liturgik, der Heiligenlegende, der Kirchengeschichte, der Kostümkunde u. s. w. zu ertheilen hätte, auch nach jener Richtung hin die Ateliers unterstützen könnte, so würde sie den Künstlern und der Kirche die wesentlichsten Dienste zu leisten vermögen. Die reichbegabten, begeisterten Kunstjünger, welche ihr später dienen wollen, mögen nur vor allem von vornherein den richtigen, hierzu geeigneten Werkstätten sich zuwenden. Wie manche durchaus tüchtige und strebsame kirchliche Künstler gibt es, welche zu spät zur Erkenntniſs gelangt sind, daſs sie einen unrichtigen Bildungsgang genommen haben und bei denen auch alle Einsicht und Mühe die Mängel nicht ganz mehr zu heben vermag.

In der kirchlichen Kunst erscheint die Architektur als die Herrin, zumeist in ihrer höchsten Entfaltung im gothischen Stile. Von ihr sind alle übrigen Kunstzweige beherrscht, die Malerei, Bildhauerei, Goldschmiedekunst, aber nicht indem diese deren Formen direkt übernehmen, sondern indem sie dieselben den speziellen Eigenthümlichkeiten ihrer eigenen Stoffe anpassen, sie in's Malerische, auf die Stilgesetze des Holzes, Metalles u. s. w. übertragen. Bis in's Einzelnste hinein hat hierfür das Mittelalter seinen gewaltigen Erfindungsgeist, seine bewunderungswürdige Gestaltungskraft bethätigt und wer sich von ihnen nicht hat inspiriren lassen, wird auf diesem Gebiete niemals Vollkommnes oder auch nur Befriedigendes schaffen. Aber eine genaue Kenntniſs der Formen, vielmehr der Gesetze, welche ihnen zu Grunde liegen, wird er sich aneignen, die stilistischen Eigenthümlichkeiten ergründen müssen, wenn er mit Sicherheit und Leichtigkeit sie handhaben will. Wie die tektonische Form so will in gewissem Sinne auch das Ornament, ja selbst die Figur konstruirt sein und wer dieses nicht gelernt hat, wird niemals ein tuchtiger oder auch nur ein brauchbarer Künstler werden.

Aber bei den Alten selber muſs er in die Schule gehen, nicht etwa nur bei ihren Nachahmern, wären sie auch noch so bedeutend. Der vor einigen Jahren verstorbene Professor Johannes Klein in Wien hatte es gewiſs in der durchaus selbständigen Nachahmung mittelalterlicher Zeichnungen zu einer Virtuosität gebracht, namentlich in der Ausführung von figürlichen Buch-Illustrationen, Heiligenbildchen u. dergl., welche durchweg hohes Lob verdienen. Dennoch verdient es kein Lob, daſs die kirchlichen Wand- und Tafelmaler, Miniatoren und Graveure zum groſsen Theile fast nur aus dieser, freilich sehr gelegenen und bequemen Quelle schöpfen. Seine Manier artet in dieser Vervielfältigung von selbst in Manierirtheit aus, zumal in all'

Digitized by Google

den Vergrösserungen, gar in den zahllosen zeichnerischen und koloristischen Mifshandlungen, welche seine Darstellungen erleiden müssen. Der alte Formenschatz ist und bleibt allein der Gesundbrunnen, aus dem fort und fort Alle schöpfen mögen, und von den besten Schöpfmeistern der Neuzeit möge man nur den passendsten Gebrauch des Geschöpften erlernen, seine Anwendung auf den gegebenen Fall.

Denn jeder einzelne Fall soll von dem Künstler möglichst individuell behandelt, die Wiederholung derselben Form für denselben Gegenstand, bezw. für dieselbe Darstellung nach Kräften vermieden werden. Es hat ja etwas Verlockendes, eine bereits vorhandene, zumal eine gelungene Zeichnung, ein gutes Modell wiederholt zu benutzen, und wer seinem Atelier eine gar zu grofse Ausdehnung gegeben hat, so dafs er die Thätigkeit seiner einzelnen Gehulfen nicht mehr zu überwachen vermag, wird leicht in diesen Fehler fallen, der bald die Erfindungskraft wie den Eifer lahmt und den Fortschritt wie des Kunstlers so der Kunst hemmt. Die Unterordnung einer allzu grofsen Anzahl unselbständiger Arbeiter unter eine einzige ihnen auf Schritt und Tritt nöthige Leitung bietet grofse Bedenken. Eine solche Werkstatt nimmt zu leicht eine Art von Fabrikbetrieb an und wenn auch zunächst noch nicht gerade die Solidität der Arbeiten Gefahr läuft, dann umsomehr deren Originalität. Diese zu bewahren ermuthigt der Hinblick auf die reichen Schätze des Mittelalters, die eine so bewunderungswurdige Mannigfaltigkeit auszeichnet.

Mit einer seinen Bedürfnissen angepafsten Auswahl aus der unerschöpflichen, mittelalterlichen Nachlassenschaft vorbildlichen Materials versehe sich daher Jeder nach besten Kräften, sei es zu eigenem Besitz, was durch die wohlfeilen und doch vorzüglichen Reproduktionen verschiedenster Art dermalen wesentlich erleichtert ist, sei es auch nur zu vorübergehender Benutzung, welche die jetzt in allen grösseren Städten entstehenden und auch nach draufsen benutzbaren kunstgewerblichen Vorbilder-Sammlungen und Bibliotheken ermöglichen. Aber vergessen wolle man hierbei nicht, dafs Abbildungen immer nur ein Nothbehelf bleiben, dafs nur die Originale eine ganz klare und verständliche Sprache reden, verständlich auch in Bezug auf die so wichtige Technik, welche sich aus den Abbildungen, und wären es selbst Abgüsse, fast immer nur dürftig und nur von den geübtesten Augen erkennen läfst. Defswegen werden diejenigen, welche nicht eine hinreichende Auswahl guter Originalwerke zur Hand haben, auch auf kleinere Reisen zu den benachbarten Kirchenschätzen, Museen u. s. w. nicht verzichten dürfen, die, wenn richtig ausgewählt, des Anregenden und Belehrenden sehr Vieles zu bieten vermögen. Wem die Verhältnisse grösere Reisen gestatten, beginne sie aber nicht mit einer Fahrt über die Alpen, welche den in der vaterländischen Kunstweise Gefestigten zu fördern, den Anfänger aber irre zu leiten nur zu geeignet ist. Für den deutschen Künstler befinden sich die mustergültigsten Vorbilder seines Schaffens in Deutschland sowie in den stammverwandten Nachbarländern Belgien und Holland. Namentlich birgt der Norden Deutschlands in seinen Kirchen und Sammlungen noch eine Fülle von Schätzen und es kann nichts Lohnenderes geben, als sie zu heben. Mit Berufsgenossen unternommen, werden solche kleinere wie grösere Kunstfahrten um so fruchtbarer sein, wie überhaupt die Vereinigung der Künstler Allen eben so sehr zu nützen vermag, als ihre Vereinsamung sie schädigt. Jene Vereinigung ist nicht nur geeignet, die Sicherheit, Freudigkeit, den Erfolg des Schaffens zu steigern, sondern auch die äufseren Lebensverhältnisse günstiger zu gestalten, deren Dürftigkeit so leicht das Grab aller Berufs-Frische und -Treue werden kann.

Aber nicht um die Richtigkeit des Stiles allein handelt es sich, sondern auch um die Zuverlässigkeit derjenigen Dinge, die mit ihm im engsten Zusammenhange stehen, des Materials, der Technik, der praktischen Brauchbarkeit. Auch diesen überaus wichtigen Fragen mufs der Künstler seine Aufmerksamkeit in ganz besonderem Mafse zuwenden, da von ihnen der Bestand, die dauernde Benutzbarkeit der von ihm geschaffenen Werke wesentlich bedingt ist. Nichts ist so sehr geeignet, kirchliche Kunstwerke, wären sie noch so richtig gezeichnet bezw. sonst noch so stilgerecht ausgeführt, in Mifskredit zu bringen, als wenn sie aus schlechtem oder zweifelhaftem Material gebildet sind, welches sie in kurzer Zeit der Beschädigung, gar dem Verfall überantwortet, oder wenn bei ihnen ein ungeeignetes, gar unsolides technisches Verfahren zur Anwendung gelangt ist, welches seine Mängel, die in ihm liegenden Keime des Verderbens, nur zu bald erkennen läfst, oder, wenn endlich

Digitized by Google

die Zweckmäfsigkeit des Gebrauches keine hinreichende Berücksichtigung gefunden hat. Für letzteren Mangel den Stil verantwortlich machen, heifst die Begriffe verkehren, da vielmehr zur stilistischen Vollkommenheit eines Gegenstandes auch seine Zweckdienlichkeit, seine Brauchbarkeit gehört. — Nach allen diesen Richtungen hin also möge der Künstler wohl auf der Hut sein; berechtigte Klagen über Vernachlässigung desselben können und werden ihm mancherlei Verdriefslichkeiten bereiten, die ihn in seiner Schaffensfreudigkeit zu stören, gar in seiner Existenz zu schädigen und zu bedrohen vermögen.

Wer der kirchlichen Kunst sich weiht, hat, seltene Ausnahmefälle besonderer Vergünstigungen ausgenommen, nicht die Aussicht, grofse Reichthümer zu sammeln, entspräche auch der Umfang der Aufträge demjenigen seines Talentes und seiner Leistungsfähigkeit. Die Aufträge der Kirchen sind nicht alle lohnend und wenn in andern Ländern, z. B. in Frankreich und neuerdings auch in Amerika, nicht selten gewaltige Summen zur äufseren und inneren Ausstattung auf den Altar gelegt werden, dann sind in Deutschland solche Opfer bis jetzt Ausnahmen. Hier waltet nur zu sehr, wie bereits im ersten Theile dieser Abhandlung dargelegt wurde, die Neigung vor, den Künstler finanziell zu drücken, den dann leicht eine Regung von Neid anwandeln mag gegenüber den bevorzugten Berufsgenossen auf dem weltlichen Gebiete, welche übrigens auch nur in sehr geringer Zahl mit Ehren und Schätzen überhäuft werden. Letztere sind nun freilich überflüssig, aber auf ein sorgenfreies Dasein hat doch der Künstler, der seine Sache versteht und seine Pflicht erfüllt, unbedingten Anspruch. Wenn dieser ihm nicht selten verkümmert wird durch die Kärglichkeit der Besteller und ihrer Mittel, dann mögen auch manche Künstler dafür sich selber und ihre allzu grofse Nachgiebigkeit verantwortlich machen, die vielleicht einer stärkeren Betonung des Standesbewufstseins, einer gesteigerten Pflege des Korpsgeistes gegenüber nicht mehr Stand hielte. Wenn Künstler oder Kunsthandwerker zu ganz unwürdigen Preisreduktionen sich herbeilassen, welche sie auf den Standpunkt des Tagelöhners degradiren, und zwar nicht nur in einem einzelnen Falle durch ganz besondere Umstände, vielleicht gar durch eine aufsergewöhnliche Nothlage dazu gezwungen, sondern mit einer gewissen Freiwilligkeit, mit der sie z. B. Figuren per laufende Fufs zu Spottpreisen anbieten, so nützen sie damit Keinem, schädigen aber unsäglich ihre ganze Zunft. Tüchtigen Meistern wird es in Zukunft sicher nicht an sie durchaus befriedigenden Aufträgen fehlen, da allerorts Bedürfnifs und Neigung, Gotteshäuser zu bauen und in würdiger Weise auszustatten, im erfreulichsten Aufschwunge begriffen sind. Wenn aber wirklich wider Erwarten in einem einzelnen Kunstzweige durch Ueberproduktion ein gewisses Proletariat sich bilden sollte, so möge ein Theil desselben lieber einer anderen verwandten Beschäftigung, etwa auf dem Profangebiet sich zuwenden, welches für die Massenprodukte Verwendung hat, als dafs er die Fachgenossen in Mitleidenschaft zieht durch deren Herunterwürdigung zu Fabrikarbeitern.

Auch die unwürdige Art, in der nicht selten Aufträge erschlichen werden, sei es durch Eingehen auf ein zweifelhaftes Konkurrenzverfahren, sei es durch allerlei geschäftliche Manipulationen, namentlich der empörende Unfug, zur Ausführung einer bedeutenden Arbeit des Kollegen, gar des Nachbars besten Gehülfen durch Bestechung zu gewinnen, mufs hier wenigstens angedeutet werden. Ihr verwandt ist das Reklamenwesen, welches gerade auf diesem Gebiete, meistens in der Form einer kirchlichen Notiz, von der Presse begünstigt wird, selbst von derjenigen, die im Uebrigen ihr Recht der Kritik wahrt. Der Blick des Lesers mufs schon in hohem Grade geschärft sein, um aus dem Wortlaute solcher Besprechungen zu ersehen, ob dieselben auch aus berufener Feder geflossen sind. Eine solche sollte sich aber doch niemals dazu verstehen, die öffentliche Meinung zu fälschen oder zu täuschen. Derartige unbegründete Lobeserhebungen, wie sie uns leider so oft begegnen, sind nur geeignet, leistungsfähige Künstler, welche „die Absicht merken, zu verstimmen", demjenigen aber, dem sie gelten, eine übertriebene Meinung von sich beizubringen, und damit den Hemmschuh für fortdauerndes Studium anzulegen.

Dieses Studium der alten Vorbilder aber ist unbedingt erforderlich, mag der Künstler sich in Bezug auf die Auswahl der Aufgaben, die er sich stellt, noch so sehr beschränken. Das Spezialistenthum entspricht dem Geiste unserer neuesten Zeit und hat auch auf manchen Gebieten seine Berechtigung, namentlich auf dem der Kunst, die in der Beschränkung die Meisterschaft sich bewähren läfst. Aber gerade auf

Digitized by Google

diesem schwierigsten Gebiete macht sich ein ungesundes Streben nach Verallgemeinerung geltend. In allen Stilen soll gearbeitet, oft zu gleicher Zeit, und was das Allerschlimmste ist, von denselben Leuten gearbeitet werden. Keiner Stilart läfst die heutige rastlose Welt mehr die Zeit, sich auszubilden und auszureifen, und der Künstler kommt zu keiner Sammlung und Ruhe, die ihm so nothwendig sind. Einzelne gottbegnadete Meister mögen es ja zu einer gewissen Vielseitigkeit bringen und in verschiedenen Stilen, z. B. im romanischen und gothischen, Vortreffliches leisten. Aber die Zumuthung an die Architekten, gar an die Maler und Bildhauer, zumeist vielleicht an die Goldschmiede, bei denen die grofse Zahl der Bestellungen, die Mannigfaltigkeit der stilistischen Ansprüche noch erhöht, alle Stile zu beherrschen, welche vom XII. Jahrh. an nicht nur in Deutschland, aufgetaucht sind, ist doch ein riesiger Unverstand. Vielmehr sollten sich in den einzelnen Stilarten einzelner Kunstzweige noch Spezialitäten herausbilden, z. B. in der Plastik die Ornamentation und die Figuration, da es nur Wenigen vergönnt ist, die eine wie die andere zu verstehen. Gerade dieser durchaus rationellen Theilung der Arbeit und der dadurch bewirkten Routine verdankt das Mittelalter, besonders die Spätzeit desselben, seine ungemeine Produktivität und den überwältigenden Reichthum, den wir noch jetzt anstaunen müssen in dessen Nachlassenschaft, trotz all' der verheerenden Stürme, denen sie ausgesetzt gewesen ist. Nicht aus den Büchern, aus dem Leben schöpften damals die Künstler, sehr verschieden gewifs in Bezug auf Talent und Geschicklichkeit, aber durchaus einheitlich in Bezug auf den Geist und auf die Formen, in welchen der Geist Ausdruck fand. Diese waren das Produkt der Zeit, zugleich sein Beherrscher, der Stil, dem Alles sich unterordnete. Wie unbedeutend erscheint dem gegenüber heutzutage die Macht des Stiles! Jeder hält sich für befugt, an ihm Kritik zu üben und weil es so leicht ist, zu „lästern, was man nicht versteht", begegnen so viele oberflächliche, wahnwitzige Urtheile. Das Schlimmste aber ist, dafs sie vielfach dem Künstler sich aufdrängen und mit gebundener Marschroute ihn gehen heifsen. Auf solche unverständige, unberechtigte Beeinflussung von Seite der Besteller pflegen manche Künstler sich zu berufen, wenn man ihnen Widersprüche und Mängel, Unrichtigkeiten, Thorheiten in ihren Arbeiten vorhält. Vielleicht bedenken sie hierbei nicht, dafs die Modalitäten der Ausführung zu ihrem Ressort gehören und verkehrte Zumuthungen von ihnen zurückgewiesen werden müssen. Wo dieses nicht geschieht, mag oft die Noth eine Art von Entschuldigung bilden, manchmal auch der Mangel an autoritativem Schutze, der allerdings dem Künstler in solchen Fällen zur Seite stehen sollte. Wie die Erhaltung und Restauration der öffentlichen Baudenkmäler einer staatlichen Aufsichtsbehörde anvertraut ist, so dürfte es auch nach dieser Richtung, wie nach jener sämmtlicher kirchlichen Neubauten und Anschaffungen nicht an einer vom Bischofe eingerichteten Kommission fehlen, welche nach ganz bestimmten strengen Grundsätzen mit Festigkeit ihres Amtes waltet. Ihre Entscheidungen müfsten mafsgebend sein, wie für die Besteller, so für die Künstler. Je mehr letzteren jene Grundsätze bekannt wären, je gewisser der Schutz, den sie zu gewärtigen hätten bei deren Beobachtung, um so zuversichtlicher, freudiger und erfolgreicher würden sie schaffen. In diesem Zusammenwirken wäre für die richtige Entfaltung, für die Blüthe der kirchlichen Kunst ein Mittel geboten von ganz unzweifelhaftem Erfolge.

Nicht eine erschöpfende Antwort auf die brennende Frage nach den Heilmitteln für die gegenwärtige kirchliche Kunstthätigkeit in Deutschland wollte oder konnte diese Abhandlung bieten, sondern nur einige Beiträge zur Lösung derselben. Aus der unbefangenen Beobachtung und Betrachtung der thatsächlichen Verhältnisse sind sie hervorgegangen, namentlich derjenigen in Rheinland und Westfalen, welche wohl nicht ohne Grund als die günstigeren angesehen werden. Von ihnen weichen in mehr als einer Hinsicht die Verhältnisse in Norddeutschland, wo die Wiederaufnahme der kirchlichen Kunstpflege noch jüngeren Datums ist, sowie in Süddeutschland ab, wo der Geschäftsbetrieb sich ihrer in etwas starkerer Weise bemächtigt hat. Trotz dieser immerhin nicht gerade grofsen Verschiedenheiten im Einzelnen dürfte nirgendwo die Nothwendigkeit der Reform verkannt werden. Sie wird um so sicherer, schneller, gründlicher erfolgen, je einheitlicher die Verständigung sich gestalten wird zwischen denjenigen, die durch Stellung und Studium berufen sind, über die Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland mitzureden. H.

Digitized by Google

Nachrichten.

† Joh. Richter, Kgl. Bauinspektor a. D, ist zu Bonn am 31. Dezember 1889 unerwartet an einem Herzschlage gestorben, im Alter von ungefähr 49 Jahren. — Als Bauführer bezw. Bauinspektor im Eisenbahndienste zu Bonn, Neufs, Köln, Dirschau beschäftigt, verstand er es, sein reiches Talent und seine vielfachen kunstgeschichtlichen wie kunsttechnischen Kenntnisse auch in seinen Eisenbahnbauten, namentlich in dem höchst originell behandelten Neufser Stationsgebäude zu verwerthen. Aber auch weit über den Kreis seines Berufes hinaus wufste er anzuregen und zu schaffen Dank einer Genialität, die ihm Hochachtung, und einer Liebenswürdigkeit, die ihm überall Freunde erwarb. Leider gestattete seine Gesundheit ihm nicht, seine Stellung als Stadtbaumeister in Aachen zu behaupten und erst, nachdem er sich in Bonn wieder erholt hatte, begann er dort eine neue erfolgreiche Thätigkeit, welche sich vornehmlich auf die Wiederherstellung der St. Remigiuskirche, den Neubau der Pfarrkirche zu Kessenich, die umfassenden Pläne zu dem Bonner Konviktsbau erstreckte. — Unserer Zeitschrift hat er von Anfang an grofse Sympathieen entgegengebracht und an ihren Arbeiten regen Antheil genommen. Wenige Tage vor seinem Tode überreichte er dem Herausgeber eine gröfsere Abhandlung über die Restaurirung unserer Kirchen, die demnächst zum Abdrucke gelangen wird als *opus posthumum* eines wackeren Mitarbeiters und unvergefslichen Freundes. S.

Zur Freilegung des Kölner Domes, welche schon seit Jahren auf der Tagesordnung steht und endgültig festgesetzt schien, macht in letzter Stunde die neugebildete „Vereinigung von Privatarchitekten in Köln“ neue Vorschläge. Da sie die perspektivische Fassung des Thurmpaares und der Südseite in einen Blick, also die Betrachtung des Domes von seiner wirkungsvollsten Seite bezwecken und ermöglichen, so verdienen sie um so mehr Beachtung, als die Mehrkosten nicht unerschwinglich sein dürften. Weil eine beschränktere Freilegung des Domes, wie sie aus den Verhältnissen des Bauwerkes selbst (seinen Ausladungen, Profilen, Ueberschneidungen etc.) so genau wie sicher festzustellen ist, leider längst als überwundener Standpunkt zu betrachten ist, so darf der Ausführung der neuesten Vorschläge angelegentlich das Wort geredet werden. a.

Bücherschau.

Die Bauführung des Mittelalters. Studien über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Von Steph. Beissel S. J. Bau — Geldwerth und Arbeitslohn — Ausstattung. Mit Abbildungen. Zweite, vermehrte u. verbesserte Auflage. Freiburg 1889, Herder'sche Verlagshandlung.

Drei sehr gründliche und wichtige Studien, welche zuerst als Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach“ von 1883 bis 1887 erschienen und überall freundlichst aufgenommen worden sind als ein höchst werthvoller Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters. Dank einem Urkundenschatze ohne Gleichen, Dank einem eisernen Fleifse liegt eine der bedeutendsten Stiftskirchen des Mittelalters in ihrer baulichen Entstehung und Entwickelung wie in dem ganzen Prozesse ihrer künstlerischen Ausstattung so klar und detaillirt zu Tage, als ob es sich um eine der reichen Kirchen-Anlagen unseres Jahrhunderts handele, deren Wachsthum freilich ein schnelleres, aber kein so solides zu sein pflegt. Ein wahres Füllhorn historischer, kunstgeschichtlicher, archäologischer, liturgischer, technischer u. s. w. Bemerkungen, welche durchweg auf genauester Sachkenntnifs und reichen Erfahrungen beruhen, bekommt der Leser in den Kauf. Ueber eine grofse Anzahl von Kunstgegenständen, ihren Ursprung, Meister, Stifter, Kostenaufwand erhält er Aufklärung und da die meisten von ihnen glücklicherweise noch vorhanden sind, so mag ihn die Lust anwandeln, sie im Bilde zu schauen. Diese hat das Buch selbst, welches sich auf wenige und einfache Linien-Erläuterungen beschränken mufste, nicht befriedigen können, aber die sehr umfassende Sammlung vortrefflicher photographischer Aufnahmen, welche der Hofphotograph Anselm Schmitz in Köln jüngst veranstaltet hat, sind geeignet, auch diese Bedürfnisse in weitgehendem Mafse zu befriedigen. S.

Von Münzenberger's überaus verdienstvollem Altarwerk (vgl. I. Bd. dieser Zeitschrift Sp. 47/48) ist endlich die langersehnte 7. Lieferung erschienen. Sie enthält zehn ganz vorzügliche photo-lithographische Abbildungen, unter denen drei von der herrlichen „Goldenen Tafel“ im Museum zu Hannover, zwei vom Göttinger Altar ebendaselbst, eine von dem berühmten „Imhof'schen Altar“ in der Lorenzkirche zu Nürnberg, eine von einem sehr mustergültigen Seitenaltar mit Baldachin-Bekrönung in der Johanneskirche zu Lüneburg, lauter Darstellungen von hohem, vorbildlichem Werthe. Der 24 Folio-Seiten umfassende Text vollendet die niederrheinische Schule (Kalkar, Kleve etc.), behandelt die Schulen Westfalens, Hannovers, der Provinzen Hessen und Sachsen, enthält eine reiche

Fülle sehr wichtiger Beschreibungen, Angaben, Rathschläge. — Die 8. Lieferung, welche die norddeutschen Altäre und den I. Band zum Abschlusse bringen soll, wird in einigen Monaten folgen. Wir wünschen dem bedeutungsvollen Werke rüstigen Fortgang und fortdauernden besten Erfolg. Rd.

Von den „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens", bearbeitet von Dr. P. Lehfeldt, sind seit unserem letzten Berichte (Bd. I Sp. 409/410) zwei weitere Hefte erschienen.

Das IV. Heft behandelt die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirks Eisenberg, der in der Kirche zu Klosterlausnitz seinen ältesten (hochromanischen und noch gut erhaltenen), in der Schlofskirche zu Eisenberg seinen reichsten Bau (Ende des XVII. Jahrh.) besitzt. Auch an beachtenswerthen Wohnhäusern fehlt es nicht und von Möbeln wie von Kleinkunstgegenständen bringt der Verfasser in Wort und Bild mehrfache interessante Beschreibungen.

Das V., die Denkmäler der Amtsgerichtsbezirke Frankenhausen und Schlotheim umfassende Heft, zeichnet sich durch grofse Mannigfaltigkeit aus. Besondere Beachtung verdienen die Reste der romanischen Klosterkirche von Göllingen mit Westthurm und Krypta sowie die reich ornamentirten Kapitäle und Gesimsstücke der ebenfalls nur theilweise erhaltenen Kirche zu Altstadt-Frankenhausen. Aber auch aus den späteren Perioden bietet das Heft an Architekturtheilen, Grabplatten, Eisenarbeiten u. s. w. allerlei Merkwürdiges in guten Abbildungen und knapper aber recht verständlicher Beschreibung. S.

Lehrbuch der Aesthetik. Von Dr. Albert Stockl. Dritte, umgearb. Auflage. Mainz 1889, Verlag von Franz Kirchheim.

Aus dem „Grundrifs der Aesthetik" ist in der 3. Auflage ein „Lehrbuch" derselben geworden. Der aufseren Vermehrung entspricht die innere Vervollkommnung. Manche Fragen, namentlich diejenige über den Begriff der Schönheit, sind viel eingehender und klarer behandelt und auch die Darlegung der „schönen Künste im Besonderen" hat wie an Ausführlichkeit so an Bestimmtheit und Verständlichkeit erheblich gewonnen, so dafs die neue Auflage auch als Einführung in das Studium der Kunstgeschichte warme Empfehlung verdient. H.

Das sehr grofsartig angelegte reich illustrirte „Handbuch der Architektur" (Verlag von A. Bergsträsser in Darmstadt) umfafst vier Theile von verschiedenem, aber grofsem Umfange: Die allgemeine Hochbaukunde — die Baustile — die Hochbau-Konstruktionen — Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Die einzelnen zum Theil recht umfassenden Abtheilungen werden von hervorragenden Fachmännern bearbeitet und aus jedem Theile sind bereits mehrere Abtheilungen erschienen. Ueber den engeren Kreis der Fachleute hinaus, für welche das ganze Werk zunächst bestimmt ist, erregt besonderes Interesse der zweite Theil, welcher die historische und technische Entwickelung der Baustile behandelt und zwar I. Abth.: Die antike Baukunst (Griechen, Etrusker, Römer, Altchristlicher Kirchenbau); II. Abth.: Die mittelalterliche Baukunst (Byzantinische Baukunst, Islam, Die romanische und gothische Baukunst); III. Abth. Die Baukunst der Renaissance (in Italien, Frankreich, Deutschland, England); IV. Abth.: Die Baukunst der Gegenwart (in Deutschland und Oesterreich, Frankreich, England, Italien). Von diesen sind bereits erschienen als I. Bd. Die Baukunst der Griechen, von Baudirektor Dr. Durm; als II. Bd. Die Baukunst der Etrusker und Römer, von demselben; als III. Bd. erste Hälfte Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau) und Die Fortsetzung der klassischen Baukunst im oströmischen Reiche (Byzantinische Baukunst), von Direktor A. von Essenwein; zweite Hälfte Die Baukunst des Islam von Direktor Franz-Pascha (in Kairo); als IV. Bd. Die romanische und die gothische Baukunst, von Direktor A. von Essenwein, erstes Heft Die Kriegsbaukunst.

Die Bearbeitung des altchristlichen Kirchenbaues (denn auf ihn beschränken sich ja die bezüglichen Ueberreste) und der byzantinischen Baukunst, in denen noch so manches Dunkel aufzuhellen, konnten bei den mannigfaltigen Kenntnissen, die sie erfordert, keinen besseren Händen anvertraut werden, als denen von Essenwein's. Dank den historischen, archäologischen, selbst theologischen Erörterungen, mit welchen gerade hier die fachwissenschaftlichen zu durchsetzen waren, um manchen Zweifel zu heben, allerlei Fragen zu lösen, neue Gesichtspunkte zu gewinnen, hat hier die Wissenschaft eine wesentliche Bereicherung erfahren, namentlich in Bezug auf die Unterscheidung der Gemeindekirchen und Denkmalbauten, die Verwandtschaft der Tauf- und Grabkirchen, die Bedeutung der Thürme u. s. w. Gerade in den Anfängen einer Entwickelung sind so gründlich und erfolgreich geführte, durch so zahlreiche (ungefähr 300) Illustrationen erläuterte Untersuchungen vom höchsten Werthe, auch wenn sie hier und da noch nicht das letzte Wort gesprochen haben sollten.

Ein noch viel weniger durchforschtes und der Aufklärung noch viel bedürftigeres Gebiet betrat derselbe Verfasser, indem er von der gesammten Kriegsbaukunst des Mittelalters ein eingehendes Bild zu entwerfen unternahm, eine Aufgabe, an welche sich bis dahin Keiner herangewagt hatte. Die Burgen- und Städte-Anlagen mufsten da untersucht, in ihrer Entwickelung geprüft, in den verschiedenen Gestaltungen, welche sie nicht nur in Deutschland, sondern auch (durch die Kreuzfahrer) in Syrien, in Frankreich u. s. w. angenommen haben, festgestellt werden. Alle hier einschlägigen Fragen werden verhandelt, auch diejenigen, welche Wall und Graben, Mauern und Thürme, Thore und Vorwerke, Zinnen und Wehrgänge, Erker und Schiefsscharten betreffen. Mehr als 200 Abbildungen, unter denen sehr viele Voll-, manche Doppelblätter, erläutern die klare und fesselnde Darlegung, die jeden Kriegsbau als ein, nicht blofs von jedem Kirchen- oder Wohnhausbau, sondern sogar von jedem seiner Art durchaus verschiedenes Gebäude erkennen läfst. Die Kriegsbaukunst erscheint als die Schöpferin ihres eigenen Formenkreises und innerhalb

Digitized by Google

desselben jede einzelne Anlage als ganz individuelle nach Maßgabe der lokalen Verhältnisse und Bedürfnisse erfolgte Gestaltung. Die leitenden Gesichtspunkte ergeben sich aus der Beschreibung der einzelnen Bauten und für den Schlüssel, der sich auf diese Weise zu ähnlichen Untersuchungen bietet, wird weit über den Kreis der Architekten hinaus jeder verständige Leser dem hochverdienten Verfasser von Herzen dankbar sein. Möge ihm nur seine Gesundheit verstatten, die Fortsetzung der romanischen und gothischen Baukunst im Kirchen- resp. Wohnhausbau bald folgen zu lassen! — Die beiden vorbesprochenen Arbeiten von Essenwein's werden durch die eingehende Studie von Franz-Pascha über „Die Baukunst des Islam" geschieden. In ihr werden nach einer kurzen „historischen Uebersicht" und allgemeinen „Charakteristik der Architektur der Völker des Islam" nacheinander behandelt: „Baustoffe", „Bautechnik", „Bauformen", „Bauwerke", letztere als „Kultgebäude", „Mausoleen", als andere mit Moscheen-Einrichtungen verbundene Anlagen, „Profanbauten". Da die islamitische Baukunst wegen der verschiedenen Einflüsse, welche sie beherrschten, keine einheitliche Entwickelung nahm, so ist es eine schwere Aufgabe, ein Bild derselben zu geben. Deßwegen zeichnet sich auch die vorliegende höchst inhaltreiche Abhandlung mehr durch eine Fülle von Details aus, als durch strenge Eintheilung und ganz konsequente Durchführung. Die überaus reichen und mannigfaltigen Beiträge werden durch eine große Anzahl guter Illustrationen (216 textliche, 3 Farbendrucktafeln) vortrefflich erläutert. C.

Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Albin Czerny, reguliertem Chorherrn und Bibliothekar. Linz 1886, Verlag der F. J. Ebenhoch'schen Buchhandlung.

Das österreichische Regulierte-Chorherren-Stift St. Florian, welches bis 1071 zurückreicht, zeichnet sich durch den Besitz außergewöhnlich reicher Kunstschätze aus, welche von der romanischen Periode bis in unser Jahrhundert die Kunstgeschichte des beimittelten Stiftes und seiner zum Theil sehr schaffenslustigen Pröpste illustriren. An der Hand der zahlreich erhaltenen Denkmäler und, was von ganz besonderer Bedeutung ist, der bezüglichen Chroniken und Rechnungsbücher weist der Verfasser nach, was das Stift für Kunst und Kunstgewerbe in den verschiedenen Epochen gethan hat. Ein reiches und auch kulturhistorisch höchst interessantes Bild ist es, welches der Verfasser entrollt und durch die mannigfaltigsten Details zu bereichern weiß. Gerade in dieser Konzentrirung und Abrundung spricht es ungemein an und weckt die Sehnsucht nach ähnlichen Veröffentlichungen.

Seemann's Kunsthandbücher. VI. Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte von Paul Adam. Mit 194 Illustrationen. Leipzig 1890, Verlag von E. A Seemann.

Die völlig ausgereifte Frucht langjähriger Erfahrungen wie eingehender Beobachtungen und Studien legt hier der unsern Lesern wohlbekannte Buchbindermeister Adam vor. Die Sprache ist einfach und doch recht gewandt, die Darlegung gemeinverständlich und doch durchaus gründlich. Der I. Theil, welcher „Die Technik der Buchbinderei" bis in ihre Einzelheiten behandelt und durch 105 Abbildungen erläutert, interessirt zunächst den Fachmann, dann aber auch jeden Gebildeten, zumal es sich um einen Gegenstand handelt, dem er einen großen Theil seiner Bildung verdankt. Der II. Theil, der „Die Geschichte der Buchdecke" vorführt, darf das allgemeinste Interesse beanspruchen, da er eine vortreffliche Zusammenstellung bietet von dem auf diesem wichtigen Gebiete besonders Wissenswerthen, welches der Verfasser noch durch zahlreiche eigene Untersuchungen zu vermehren vermocht hat. So verdient das Buch die wärmste Empfehlung, legt aber auch den Wunsch nahe, daß der bis jetzt leider sehr enge Kreis derjenigen Kunsthandwerker, die zur Feder greifen, um ihr die reichen Kenntnisse und Erfahrungen langer Berufsthätigkeit anzuvertrauen, sich erweitern möge. Rd.

Die Eisenhütten des Klosters Heina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. Von L. Bickell, Konservator des hessischen Geschichtsvereins. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Marburg 1889, N. G. Elwert's Verlag.

Aus Eisen gegossene Ofenplatten des XVI. Jahrh. sind keine Seltenheiten, würden aber noch viel häufiger begegnen, wenn sie nicht allzulange von den Archäologen, von den Museen und Sammlern wären vernachlässigt worden. In Hessen, wo die meisten und schönsten derselben gefunden wurden, fanden sie zuerst Beachtung, und jetzt widmet ihnen der mit der hessischen Kunstgeschichte wohlvertraute und um sie hochverdiente Konservator Bickell von Marburg eine eingehende Untersuchung, welche das erste Licht verbreitet über diese eigenartigen Reliefs. Sie bildeten die Seiten- und Stirnplatten der mannigfaltig gestalteten Oefen und zeigten zumeist Darstellungen aus der biblischen Geschichte, sowie von Wappen und Einzelfiguren, welche der Bibel, der römischen und mittelalterlichen Geschichte oder dem Bereiche der Allegorie entnommen waren. Sie theilten also den Bilderkreis mit den ebenfalls dem häuslichen Gebrauche bestimmten, derselben Zeit angehörigen Siegburger und Raerener Krügen. Bickell bringt von mehreren derselben, die sich zumeist wie durch vorzüglich stilisirtes Ornament und gut gezeichnete Gruppen, so durch große Schärfe auszeichnen, vortreffliche Abbildungen. Was viel wichtiger ist, er liefert den Nachweis, daß sie schon im XV. Jahrhundert besonders in den Hütten des Klosters Heina gegossen wurden, bis um die Mitte des XVI. Jahrhunderts nach Holzmodellen, welche der sehr geschickte Formschneider und Bildhauer Philipp Soldan zum Frankenberg in Oberhessen angefertigt hat. Je weniger über seine Lebensumstände zu ermitteln war, desto mehr Mittheilungen enthalten die Urkunden über die Einrichtungen der Hütten, ihre Ausstattung und Meister, ihre Abnehmer u. s. w., interessante Notizen, durch deren Veröffentlichung der Verfasser eine bis dahin ganz vernachlässigte Reihe eigenartiger Hausmöbel in die Kunstgeschichte eingeführt hat. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguſs.

Deutsche Arbeit um 1600.

Abhandlungen.

Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzegufs.

Mit Lichtdruck (Tafel XVII).

Herr Geheimrath Warnecke in Berlin besitzt das 26 *cm* breite, 17 *cm* hohe bis zu 4½ *cm* ausladende Bronzerelief, von welchem die hier beigegebene Lichtdrucktafel eine getreue Abbildung bietet. Die Gruppe besteht aus siebenzehn Figuren, deren Mittelpunkt der unter dem gewaltigen Kreuze auf den Knieen liegende Heiland bildet. In gleicher Ausladung zieht ihn nach vorn ein Henkersknecht, treibt von hinten ein mit der Lanze bewaffneter Soldat. In nur um Weniges geringerer Reliefirung hilft Simon von Cyrene das Kreuz halten. Ihm gegenüber treten die Aeltesten, welche den Zug eröffnen, wie die Schächer, welche ihn schliefsen, noch etwas mehr in den Hintergrund, den in ganz schwacher Erhebung nach rechts einige Krieger, nach links die frommen Frauen mit dem hl. Johannes beleben. Diese verschiedenen Höhenverhältnisse, die sämmtlich auf vorzüglicher Modellirung beruhen, geben der Gruppe etwas sehr Lebendiges, ohne dafs die Klarheit der Anordnung irgendwie Schaden litte. Obwohl die Szene eine bewegte und erregte ist, die sich in dem das Seil führenden Henker zu drastischer Geberde steigert, trägt das Ganze doch den Charakter grofser Würde. Die Figuren sind schlank und edel bewegt, die Gewänder ruhig und harmonisch geordnet, jeder Kopf in eigenartigem Ausdrucke trefflich charakterisirt. Diese Eigenschaften besonnener Mafshaltung und würdevoller Ruhe sind wohl geeignet, etwas zu überraschen, da die Ursprungszeit des Reliefs, welche um 1600 anzusetzen sein durfte, in ihren plastischen Gebilden vielfach eine gewisse Manierirtheit liebte gerade in Süddeutschland, wo die Gruppe heimathsberechtigt zu sein scheint, als das selbständige Werk eines unter italienischem Einflusse stehenden Künstlers.

In Bezug auf die Technik bezeichnet dasselbe einen so hohen Grad der Vollkommenheit, dafs wir ihr eine besondere Aufmerksamkeit schulden. Dafs dieser Bronzegufs aus der verlorenen Wachsform — *à cire perdue* — erfolgt ist, beweisen sowohl die fehlenden Gufsnähte als auch die kleinen Bläschen, die sich mehrfach auf dem Gufsstück finden. Nachdem nämlich der Giefser das ganz in Wachs modellirte Relief auf der Vorderseite mit einer ziemlich dickflüssigen Formmasse stark übergossen und dabei kleine Luftkanülchen vorgesehen, diese Masse dann sorgfältig getrocknet und dadurch fest gemacht hatte, suchte er auf der Kehrseite das Wachs bis auf eine dünne Schicht zum Schmelzen zu bringen und wo ihm auf der Oberfläche zu viel Wachs abgelaufen war, dieses durch Aufstreichen wieder zu ergänzen, wie die Rückseite deutlich erkennen läfst. Auf ihr befestigte er nunmehr, um eine grofse Anzahl von Gufskanülen zu möglichst gleichmäfsiger Vertheilung des flüssigen Metalles zu gewinnen, bei 3 Dutzend runde, entsprechend lange Wachsstäbe. Dann gofs er auch auf diese Rückseite des Modells dieselbe Formmasse in gleichem Umfange und angemessener Stärke. Aus dieser nunmehr dicht geschlossenen Form ragten jetzt nur noch die zu einem Bündel vereinigten Wachsstäbchen oben in eine breite Giefsmulde hinein und bildeten natürlich, als durch starke Erhitzung die ganze Wachsmasse, auch der Rest des noch vom Modell in der ersten Formmasse gelassenen Modellirwachses, zum Schmelzen gebracht wurde, ebensoviele kleine Kanale, welche das Einfliefsen der glühenden Bronze in den so unter Verlust des Wachses gewonnenen leeren Raum beschleunigen und diese gleichmäfsig vertheilen halfen. Auf diese Weise entstand der dichte feste Gufs, der keinerlei Ciselirung mehr bedurfte, der sogar den Strick, mit welchem der Heiland gebunden ist, stellenweise ganz frei entstehen liefs und jeden Strich des Modellirholzes, selbst das kleinste Luftbläschen des ersten Aufgusses wiedergibt. Nur auf diese Weise konnte die verhältnifsmäfsig sehr leichte, blofs etwas über 1200 Gramm wiegende Tafel gelingen, ein Meisterstück der Giefskunst, welches auch als solches höchst interessant und lehrreich ist.

Schnütgen.

Digitized by Google

Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion.

Mit Lichtdruck (Tafel XVIII).

Die Hälfte eines Flügelgemäldes im Kölner Museum wird durch die hier beigegebene Lichtdrucktafel veranschaulicht, welche den Tempelgang der kleinen hl. Maria darstellt, während die andere Hälfte, von welcher eines der nächsten Hefte die Abbildung bringen wird, durch die Darstellung der Verkündigung ausgefullt ist. Der andere, ebenfalls zweigetheilte Flügel, zeigt die Darbringung Jesu im Tempel und seine Verklarung auf Tabor. Die Breite jedes Bildes beträgt 50 *cm*, die Höhe 95 *cm*. In der Anordnung und Gruppirung der einzelnen Figuren verrathen die Bilder eine geschickte Hand, in der Farbengebung und -Stimmung einen tüchtigen Koloristen, in der Wiedergabe der Stoffe einen sehr gewandten Zeichner. Die Bewegungen hingegen lassen Manches zu wünschen übrig, nicht minder der Ausdruck, und die Perspektive leidet — auch für diese Zeit — an grofsen Mangeln. An den Meister der Lyversberger Passion erinnert die ganze Behandlung; aber es fehlt die Durcharbeitung des Meisters, seine feine Charakterisirung, das Leben in den Köpfen, die Bewegung in den Händen, die Anmuth in den Linien. — Diese Mängel treten auch auf der hier beigefugten Abbildung deutlich zu Tage. Die Mutter Anna scheint theilnahmlos trotz der ausgebreiteten übrigens sehr schwachen Hände, Joachim steht in gespreizter, ungeschickter Geberde und sieht traumerisch dem geheimnifsvollen Kinde nach, welches schüchtern die Stufen hinaufschreitet. Auf der Höhe wird es erwartet von der schlanken Figur des als Bischof gekleideten Hohenpriesters, bei dem die Ruhe seiner Haltung zu dem in seiner Rechten pendelnden Rauchfasse in einem gewissen Widerspruche sich befindet. Joachim und Anna stehen auf dem quadratisch gemusterten Marmorboden vor der untersten Stufenreihe. Diese hat Maria erstiegen und sieht sich im Profil nach ihrem Vater um, der ebenfalls recht geschickt im Profil dargestellt ist. Auf der Höhe der zweiten Stufenreihe steht der Hohepriester im Planum vor dem Altare. Dieser ist mit einem sehr schön in Roth und Gold gemusterten Antependium bekleidet und mit weifsem, bunt befransetem Tuche bedeckt. Auf ihm steht hinten ein vergoldeter Schrein, der ohne Zweifel die Bundeslade bedeutet, vor einem Retabulum, dessen mittlerer wohl die Gesetzestafeln darstellender Erhöhung die sie auf den Ecken flankirenden Standfigürchen von Moses und Aaron entsprechen. Sie reichen in das mit Butzen verglaste Mafswerkfenster hinein, zu dem die beiden es einrahmenden Säulen stilistisch nicht passen, wie überhaupt die Architektur mehrfache Verstöfse und Widersprüche zeigt. Interessant ist der mit Blattornament gemusterte Goldbrokatstoff, der zu beiden Seiten des Altars sich entfaltet, interessant auch die Vergitterung, die vor der zweiten Stufenfolge erkennbar.

Gerade die Gemälde dieser Epoche sind reich an biblischen, geschichtlichen und legendarischen Szenen, welche in dem Innern von Kirchen zur Entfaltung kommen, daher mit den Datails derselben ausgestattet sind gemäfs der damals gerade für diese Darstellungen herrschenden Vorliebe. Diese Bilder, namentlich die Veranschaulichungen einiger der damaligen Zeit besonders geläufiger, lehrhafter und sinnbildlicher Vorgänge, wie z. B. die Messe des hl. Gregor, enthalten einen wahren Schatz von vorbildlichem Material für Kirchenausstattung, der noch viel mehr durchforscht und ausgenutzt zu werden verdient, als es bislang der Fall war.

Die profane Kunst hat für die stilistische Zimmereinrichtung, zu der sie in der neuesten Zeit zahllose Beiträge geliefert hat, das Material, welches so manche alte Bilder bieten, vortrefflich zu verwerthen gewufst, wie schon ein Blick in »Hirth's Formenschatz« beweist. Der kirchlichen Kunst bleibt nach dieser Richtung noch Vieles zu thun übrig. Gerade alte Gemälde, wie Holzschnitte und Kupferstiche, und zwar nicht blofs solche aus dem Mittelalter, sondern auch aus den folgenden Jahrhunderten, insofern sie ältere Kircheneinrichtungen wiedergeben, sind eine wahre Fundgrube für Kirchenmöbel, als Altäre, Chorstühle, Lettner, Orgeln etc., wie für liturgische Gebrauchsgegenstände, als Pulte, Leuchter, Paramente u. s. w. Möge nur mit Eifer und Verstand aus ihnen geschöpft werden! Schnütgen.

Digitized b

Entwurf zu einem auf mehrfache Erweiterungen angelegten Kirchenbau.

Mit 6 Abbildungen.

Zur Lösung dieser höchst wichtigen und zeitgemäfsen Frage liefert ein mir vom Herrn Baumeister Wiethase vorgelegter und in einem Privatbriefe erläuterter Entwurf einen so schätzenswerthen Beitrag, dafs ich nicht glaube unterlassen zu dürfen, Beides zur Kenntnifs unserer Leser zu bringen, mit dem Ausdrucke des Wunsches und der Hoffnung, dafs die hier gebotene Anregung weitere Beiträge herbeiführe.

Der Herausgeber.

Sehr geehrter Herr Domkapitular!

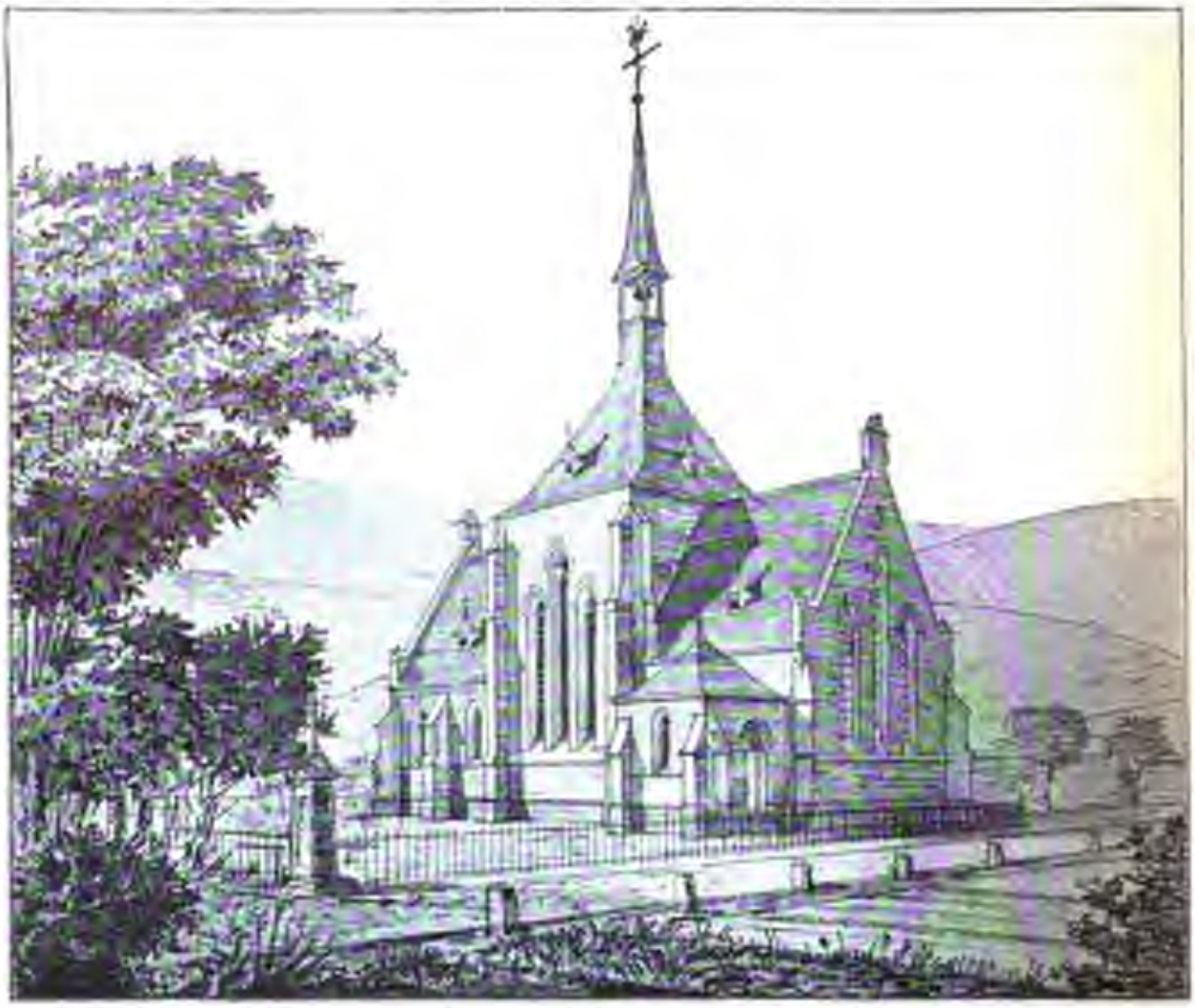
Angeregt durch unsere kürzliche Unterhaltung betreffs des Kirchenprojektes für S. habe ich wiederholt darüber nachgedacht, ob die seither üblichen Verfahren bei der Planfeststellung von solchen Kirchen, die voraussichtlich in späterer Zeit erweitert werden müssen, die richtigen sind. Wie in dem Orte S., können auch Fälle eintreten, wo eine Erweiterung überhaupt fraglich ist, man aber den Gedanken daran nicht ausschliefsen will. In vielen Orten der Industriegegenden ist man zum Bau von Nothkirchen übergegangen, die 25- bis 50000 Mk. gekostet haben, und von denen manche heute schon verschwunden sind, womit das betreffende Kapital fortgeworfen ist. Weiter ist zu bedenken, dafs es immerhin eine gefährliche Sache ist, bei Gemeinden, die gröfstentheils aus Industriearbeitern bestehen, den Weg der Anleihe zu betreten, dafs es vielmehr räthlich erscheint, sich mit freiwilligen Beiträgen, so gut es geht, durchzuhelfen, womit ein stückweises Bauen nothwendig wird. Baut man nun in dieser Weise, so ist das bisherige Verfahren derartig, dafs man entweder zuerst den Chortheil der Zukunftskirche baut oder das Schiff mit provisorischem Choranbau oder beide Theile, also Schiff und Chor mit Berücksichtigung später anzusetzender Kreuzflügel bezw. Seitenschiffe.

Man ist dabei aber genöthigt, in allen Fällen sofort die für die Gesammtkirche erforderlichen Höhenverhältnisse einzuhalten, die natürlich zu dem vorläufig zu erbauenden Theil des Ganzen in keinem Verhältnifs stehen. Die Folge ist, dafs das Provisorium unschön wird und man ihm überhaupt den bleibenden Stempel des Unvollendeten und Unvollkommenen aufdrückt. Tritt nun der Fall ein, dafs man nicht zu dem vorgesehenen Weiter- und Ausbau gelangt, so bleibt der unproportionirte Bautheil mit seinen unschönen für einen Fortbau bestimmten Ansätzen ein bleibendes Aergernifs, das Bild einer verfehlten Spekulation und zerstörter Hoffnungen vergangener Tage. Für den denkenden Beschauer wird der Anblick jedenfalls alle Gedanken an die Monumentalität des Gebäudes verscheuchen, und lediglich das Bewufstsein irdischer Vergänglichkeit in seiner Seele wachrufen. Es wird sich demnach das Bedürfnifs ergeben, einen Theilbau zu konstruiren, der von Anfang an das Ansehen des für sich Abgeschlossenen, Fertigen darbietet, dieses Ansehen auch später, nach Fertigstellung der einzelnen Vergrofserungen möglichst bewahrt, und dessen Innenwirkung keine zu groben Verstöfse gegen die allgemeine Harmonie der Verhältnisse zeigt.

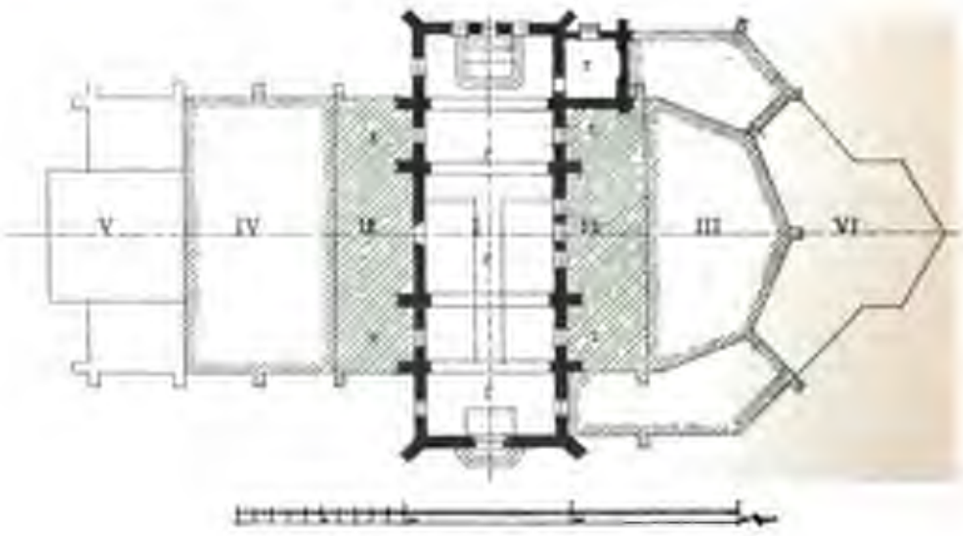
Mein Vorschlag geht nun dahin, für den ersten Anfang ein besonders gestaltetes Querschiff, im Plane mit I bezeichnet, zu nehmen und den ganzen Aufbau in seiner für immer bleibenden Gestaltung fertigzustellen. Hierbei soll indessen so verfahren werden, dafs der Mitteltheil einem sog. Centralthurm ähnlich behandelt wird, derartig, dafs event. im Dachstuhl auch eine oder zwei gröfsere Glocken Platz finden können. Der Hochaltar würde an der Nordwand des Kreuzflügels aufgestellt werden, die abgetrennte Seitenhalle daneben vorläufig die Sakristei bilden; im südlichen Kreuzflügel würde eine geräumige Orgelbühne und Empore, darunter der Haupteingang anzubringen sein. In der perspektivischen Ansicht habe ich mich bemüht, skizzenhaft ein besser verständliches Gesammtbild zu geben. Ein solcher Bau bietet ausreichenden Raum für 210 Sitzplätze und 80 Stehplätze, sowie für 80 Kinderplätze, im Ganzen also für 370 Kirchenbesucher, könnte mithin schon einer Gemeinde von 500 bis 700 Seelen genügen. Seine Ausführungskosten betragen nach ziemlich genauer Berechnung bei Annahme vollständiger Wölbung 36000 Mk., bei der Herstellung einer flachen Decke 32000 Mk. Zu dieser Summe treten noch etwa 7000 Mk. für die nothwendigste Möblirung und einigen Dekor hinzu.

Mit dem Bauabschnitte, den ich im Plane mit II bezeichnet habe, wird die innere Einrichtung der Kirche in seitheriger Weise belassen.

Digitized by Google

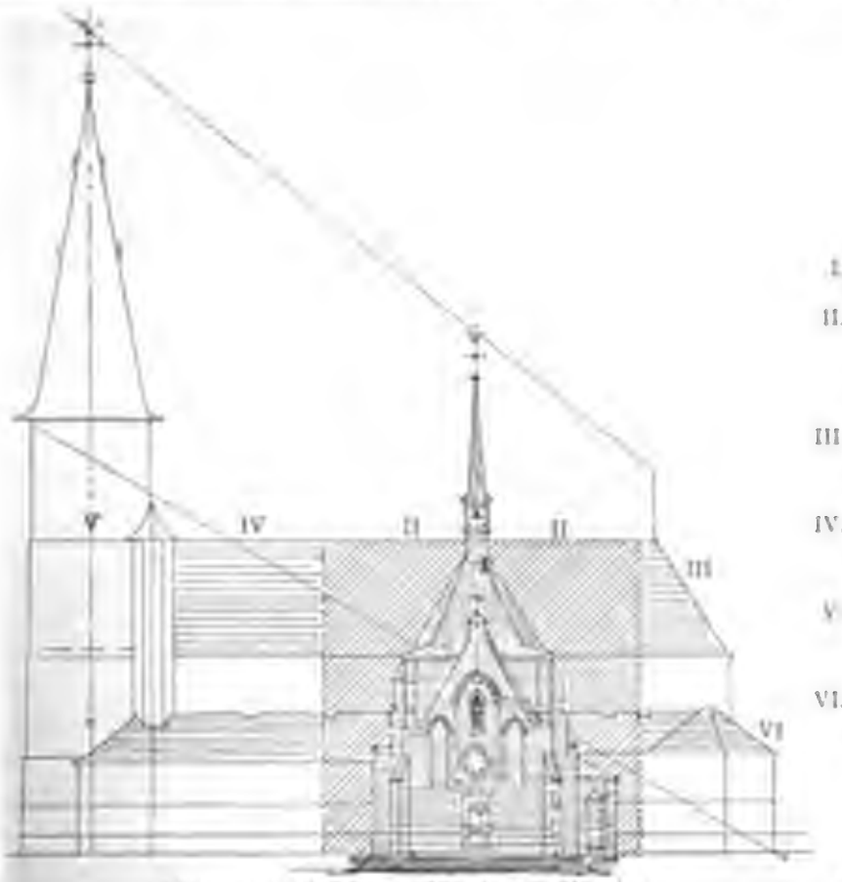


Perspektivische Ansicht der ersten Anlage.



Grundriss der vollendeten Kirche.

Digitized by Google



I. Erste Bauperiode.

II. Zweite Periode:
mit den ersten Jochen des definitiven Schiffes.

III. Dritte Periode:
Choranlage.

IV. Vierte Periode:
Vollendung der Schiffe.

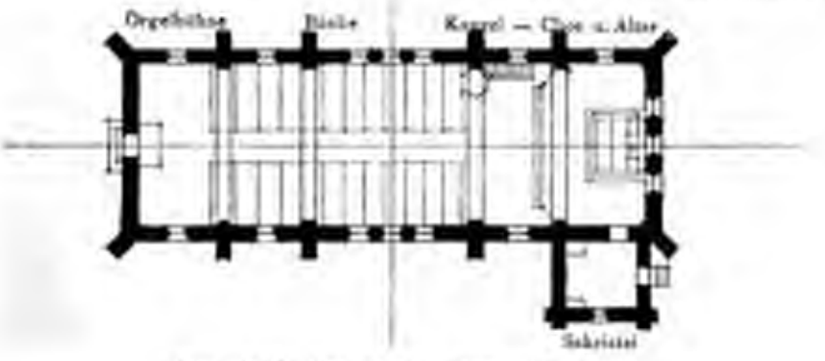
V. Fünfte Periode:
Thurmanlage.

VI. Sechste Periode:
Chorkapellen etc.

Seitenansicht der vollendeten Kirche.

Schnitt durch das Querschiff, bezw. Längsschnitt durch die erste Anlage.

Seitenansicht der ersten Anlage mit vorläufiger Abschlußwand.



Grundriß der ersten Bauperiode.

Digitized by Google

Durch die Weiterbauten im Osten und Westen bildet sich eine vollständige Kreuzkirche, deren Ausführung erfolgen kann, ohne dafs der Dienst in der alten Kirche irgendwie gestört wird, mit Ausnahme der kurzen Zeit, welche erforderlich ist, um die Ausmauerung der Bogenfelder zu entfernen und diese beizuputzen. Will man möglichst an Raum gewinnen, so kann man die Kreuzflügel mit Emporen versehen und hier unter Umständen die Kinder unterbringen. Sollten die zwischenzeitlich eingetretenen Verhältnisse jede Aussicht auf Weiterbau ausschliefsen, so könnte man gegenüber der Sakristei einen massiven Glockenthurm aufführen und dessen unteren Theil als Hülfssakristei gebrauchen. Der mittelst der Vergröfserung II erreichte Flächenraum ist gegen früher beinahe verdoppelt: er entspricht jetzt einer Gemeinde von 800 bis 1400 Seelen.

Gehen wir weiter und denken uns die im Plane durch III bezeichnete Vergrofserung, so würde letztere sich auf das bleibende Chor und die neuen Sakristeien beziehen: der Altar jetzt seine alte Stelle verlassen und in dem neuen Chore Stelle finden. Die Bänke etc. wurden damit nach der östlichen Richtung umgestellt werden müssen. Das Ganze entspräche nunmehr einer Gemeinde von 1800 Seelen. Das Nähere darüber ist aus dem Plane ersichtlich, ebenso, wie sich weiter durch Fortsetzung der Schiffe unter Abtheilung IV zu einer fertigen grofsen Kirche von etwa 45 *m* Länge gelangen läfst, ohne, wie seither oft der Fall gewesen ist, irgend etwas Wesentliches früherer Anlagen zu zerstören oder den Gottesdienst zu behindern. Ich habe hierbei die mit Abtheilung VI zu bezeichnende Gruppe der Vergröfserung unberücksichtigt gelassen, welche sich auf Kapellen und ähnliche Anlagen am Chorbau bezieht, weil sie für das rein praktische Bedürfnifs von geringerer Bedeutung sind.

Den Schlufs der gesammten Bauthätigkeit würde endlich die Einrichtung des Glockenthurmes im Westen mit den Seitenhallen, Taufkapellen etc. bilden; es wäre die Abtheilung V.

Somit hätte ich ein System dargelegt, welches gestattet, durch stückweise Herstellung eines Baues auf Grund eines grofsen Gesammtplanes den Bedürfnissen der Gemeinde mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln jederzeit gerecht zu werden, die ursprünglich kleine Gemeinde vor übermäfsigen Ausgaben zu bewahren und die Gesammtkosten in entsprechender Weise auf einzelne Perioden zu vertheilen. Das in neuerer Zeit vielfach beliebte Verfahren, die Baukosten für einen vorläufig viel zu grofsen und zu reichen Kirchenbau auf dem Wege der Umlage zu gewinnen, ist allerdings, wenn einmal die Vorarbeiten für diese Finanzoperation erledigt sind, recht bequem; aber es führt vielfach zur Bedrückung gar mancher wenig Bemittelter, die sonst guten Willens sind, oder zur Erbitterung Anderer, ganz abgesehen von dem hohen Zinsenaufwand, den eine zwanzig- oder dreifsigjährige Amortisations-Periode mit sich bringt. Der letztere ist bisweilen im Vereine mit den Verwaltungskosten so bedeutend, dafs er fast der eigentlichen Bausumme gleichkommt.

Auf der andern Seite ist der Weg der Sammlung freiwilliger Gaben zur Gewinnung eines grofsen Baukapitals ein beschwerlicher und zeitraubender. Ein oft dringender Bau wird über Gebühr hinausgeschoben, und, wenn er vor dem Vorhandensein des gesammten Baukapitals begonnen wird, führen die Nothstände doch wieder zur Steuerschraube oder dem modernen Universal-Rettungsmittel, der Lotterie.

Ich schliefse damit, dafs man den Schwerpunkt bei allen Kirchenbauten nicht auf die möglichst rasche Gewinnung der grofsen Mittel zur Herstellung eines vorläufig zu umfangreichen Baues legen, vielmehr mit Hülfe eines erfahrenen Architekten sich in den Besitz eines Planes setzen soll, der auf eine bequeme und stetige Vergröfserung eingerichtet ist.

Wo nun gar noch ein neues Pfarrsystem gebildet werden mufs, da sollte man doppelt sorgfältig überlegen und daher sage ich: zuerst guter Plan für eine Theilkirche oder kleine Kirche, Pfarrhaus und Küsterei, und dann mit Gottes Hülfe langsam aber sicher weiter! Ein Kapital von 30- bis 50 000 Mk. wird in der Regel selbst eine kleine Gemeinde ohne allzu grofse Schwierigkeiten auf dem Wege der freiwilligen Beiträge zusammenbringen und damit rasch dem dringendsten Bedürfnisse abhelfen.

Indem ich mir erlaube, Vorstehendes zu Ihrer geneigten Kenntnifs zu bringen, verfehle ich nicht, Ihnen zu erklären, dafs eine Weiterverbreitung dieser meiner Ansichten mir grofse Freude bereiten würde.

Mit aller Hochachtung

Ihr ergebenster Wiethase.

Köln, den 21. Januar 1890.

Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem XIII. Jahrhundert.

Mit Abbildung.

Siegel sind, wie Reichensperger schon vor Jahrzehnten aussprach, für die Werthschätzung der mittelalterlichen Kunst in vielfacher Hinsicht von höchster Bedeutung. Für Epigraphik und Kostumkunde sind sie ebenso wichtig als für Heraldik, Sphragistik und Numismatik. Die Kunstgeschichte könnte aus ihnen sehr wichtige Anhaltspunkte gewinnen, weil ja die meisten schon durch Urkunden ziemlich sicher, viele durch die Namen ihrer Besitzer mit voller Sicherheit datirt sind, und weil sie, seltene Ausnahmen abgerechnet, wohl in der Nahe des Ortes angefertigt sein dürften, an dem sie dienten. Manche bieten übrigens bei der noch unvollkommenen Kenntnifs, die wir von den Siegeln des Mittelalters besitzen, räthselhafte Seiten, deren Aufhellung anregend wirkt.

Das hier abgebildete, nach jeder Seite hin beachtenswerte Siegel stellt den hl. Martinus als Erzbischof und als Patron des Mainzer Domes dar. Die Umschrift besagt darum: *Scs : Martinus · sce · Maguntine · sedis · patronus.* Von der Kleidung des auf einem Löwenstuhle sitzenden Heiligen sieht man die faltige, am Halse weit ausgeschnittene, auf der Brust mit einem aufgelegten, vielleicht an das Rationale des Alten Bundes erinnernden Stoffstück verzierte Kasel, dann die mit Quadraten, vierblätterigen Blümchen und Kreisen gemusterte, mit einer durch Kreise belebten Borte besetzte Dalmatik, den ebenfalls gemusterten, schmalen Manipel, die Albe, das lang herabfallende, schmale, vorne mit drei Kreuzen besetzte, mit vierblätterigen Blümchen ausgezeichnete Pallium, eine niedrige Mitra, die mit Borten besetzt ist, welche denen der Dalmatik gleich sind, und unverzierte Schuhe. Die Rechte hält den dem Antlitz zugewandten Bischofsstab, dessen Krümmung ausläuft in einen Schlangenkopf, der an die vom Herrn den Aposteln anempfohlene Klugheit erinnert. In der Linken erscheint das geöffnete Buch, worin der Kern der bischöflichen Predigt enthalten ist. Zu Füfsen hat der Stempelschneider drei Köpfe angebracht, um an die drei Todten zu erinnern, deren Erweckung im alten Offizium des Heiligen erwähnt wird. *(Hic est Martinus electus Dei Pontifex, cui Dominus post Apostolos tantam gratiam conferre dignatus est, ut in virtute Trinitatis Deificae mereretur fieri trium mortuorum suscitator magnificus.)*

Räthselhaft sind die zu beiden Seiten angebrachten rundbogigen Nischen. Unter dem Buche schaut aus der linken ein Engel heraus; am Rande der rechten erblickt man nur mehr die Hand und die Flügelspitze eines zweiten Engels. Auf einer Anzahl Abgüsse, die sich theils seit Jahrzehnten in unserer Sammlung befinden, theils auf der Versteigerung des Herrn Mayer von Mayerfels erworben wurden, also aus München stammen, findet sich in der rechten Nische ein Vierpafs, obwohl auch dort Hand und Flügel des Engels erscheinen. Die Abgüsse der Mayerschen Sammlung dürften wohl aus dem Stempel genommen sein, den laut Mittheilung des P. G. Dreves Herr Geheimrath Warnecke aus Berlin vor Jahren zu München bei Herrn von Hefner sah. Auf dem Vorsteheblatt der schönen Publikationen des Herrn Fr. Schneider über den Dom zu Mainz ist in der rechten Nische der zweite Engel noch vollständig erhalten. Müfste man nun nicht nach den vorliegenden Abdrücken und Abgüssen annehmen, dafs der Stempel ursprünglich in beiden Nischen Engel zeigte, dafs der zur Rechten befindliche später herausgeschnitten ward, um durch einen Vierpafs ersetzt zu werden, und dafs zuletzt auch der Vierpafs entfernt ward,

Digitized by Google

der auf unserer Abbildung fehlt? Die Abbildung ist photographisch, also mit vollständiger Treue hergestellt nach einem Abdruck, den Herr Domkapitular Schnütgen freundlichst aus einem am 24. Oktober 1889 bei J. M. Heberle versteigerten, 0,085 langen, 0,07 *m* breiten Stempel nehmen liefs. Der Stempel ist inzwischen in den Besitz des Ober-Postsekretärs Warnecke zu Köln übergegangen. Eine genaue Vergleichung des übersandten neuen Abdruckes mit den ältern, wohl aus dem Stempel des Herrn von Hefner stammenden Abgüssen, zeigt weitere wichtige Unterschiede. Das Gesicht ist breiter, die Buchstaben sind etwas schärfer, über dem ersten Worte *SCS* fehlt, wie die Abbildung zeigt, das Abkurzungszeichen. Der zu Köln versteigerte Stempel scheint überdies an einzelnen Stellen kleine Lucken in den Tiefen zu haben, die auf eine galvanische, späterhin nicht genügend nachgravirte Matrize hinweisen. Nicht nur im Kölner Stempel, sondern auch in unsern, auf der Auktion Mayer erworbenen Abgüssen fehlt der hohe, fein profilirte äufsere Rand, den ein älterer Abguſs unserer Sammlung besitzt. Wo ist oder war also der älteste, der echte Stempel?

Doch das grofste Räthsel wartet noch unser. Der kleine Engel zur Linken schaut in dem Abdruck, wonach die Abbildung angefertigt ist, aus einer ziemlich tiefen Nische heraus. Sein Kopf liegt unter der Fläche, auf der die Figur des Bischofes sich erhebt. Demnach hat der Kölner Stempel nicht nur ein eingeschnittenes Mittelbild mit der gleichfalls, wie gewöhnlich, eingeschnittenen Umschrift, sondern auch auffallenderweise eine Erhöhung, wodurch beim Abdrücken die tiefliegende Nische mit dem Engel entsteht. Der im Besitz des Herrn von Hefner befindliche Stempel hatte zwei Erhöhungen, eine zur Rechten für den Engel, eine zweite zur Linken für den Vierpafs. Ob nun der älteste, den Schneider abbildete, ebenfalls zwei Erhöhungen mit je einem Engel besafs? Wir bezweifeln es; denn es scheint uns, er habe zwei flache Bogen besessen, wie unsere Abbildung einen zur Rechten zeigt, und die vertieften Engel in ihren Nischen, beziehungsweise der Vierpafs, seien nachträglich mit kleinen Stempeln im abgedruckten Siegel hinzugefugt worden. Bekanntlich fügten manche deutsche Kaiser, wir erinnern nur an das herrliche Majestatssiegel Friedrichs III., ihrem Siegel solche Merkmale bei, um die Authenticität desto mehr sicher zu stellen. Die Engel oder der Vierpafs würden also eine Art Sekretsiegel sein, wodurch eine Nachahmung des einer Unterschrift gleichwerthigen Siegels verhütet werden sollte.

Das auffallende Erscheinen solcher Nischen und Köpfe im Mainzer Siegel führt nun zu weitern Schlüssen. Wir begegnen nämlich ähnlichen Bildungen auf englischen Siegeln. Vor mir liegen zwei Abdrücke des wunderschönen alten Siegels des Kapitels von Kanterbury, welche aus dem Nationalarchiv zu Paris uns zukamen. Auf denselben ist die Kathedrale dargestellt. Aus ihren Thurmfenstern schauen zwei sehr tief liegende Köpfe heraus. Da nun Richard von Cornwallis als deutscher König (1257—1272) zu Mainz in enger Beziehung stand, liegt die Vermuthung nahe, das Kapitel habe bei Engländern diese Art von Siegeln gesehen und nachzuahmen beschlossen. Gegen diese Vermuthung erhebt sich aber die Angabe, unser Mainzer Siegel erscheine schon seit 1238. (Vergl. Schneider a. a. O. Kleine Ausgabe S. LXXVII Note 1.) Wir werden dadurch vor eine neue Schwierigkeit gestellt, weil das hier abgebildete Siegel zwar sicherlich dem XIII. Jahrh. zuzuschreiben ist, die Datirung 1238 aber auffallend früh erscheint. Ohne urkundliche Beweise wurde man es wohl an 50 Jahre später setzen. Bekanntlich sind Siegel an Urkunden spater erneuert worden. Sollte dies nicht auch bei der Urkunde von 1238 geschehen sein?

Welche positiven Ergebnisse können wir nun dem Leser bieten? Jedenfalls die Erkenntnifs, wie schwierig bei genauem Zusehen die einfachsten Dinge werden können, dann aber auch den Nachweis, welche Vorsicht heutzutage beim Ankauf „alter" Stempel anzuwenden ist. Die Fälschungen werden heutzutage so häufig und mit solchem Geschick gemacht, dafs es oft schwer ist, sie zu erkennen. Wenn auch das abgebildete Siegel aus einem falschen Stempel sein sollte — wir werden die Sache noch weiter untersuchen und späterhin über die Ergebnisse berichten —, es ist jedenfalls eine gute Nachahmung, welche die Schönheit des echten erkennen läfst und darum geeignet erschien, hier in dieser Zeitschrift einen Platz zu finden und das Interesse für alte Siegel zu wecken.

Steph. Beissel S. J.

Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim.

Mit Abbildung.

Hildesheim ist zwar reich an aller Art von Kunstgegenständen, aber der Nähe des Harzes, worin der Bergbau seit dem X. Jahrhundert reiche Schätze zu Tage fördert, verdankt es doch den Vorzug, so viele und so schöne Erzwerke des Mittelalters zu besitzen, wie keine andere deutsche Stadt. Die unter der Leitung des hl. Bernward gegossenen Thürflügel des Domes, dessen eherne Säule, die bald in den genannten Dom übertragen wird, dessen Leuchter sind bekannte Beweise der hohen technischen Fertigkeit, zu der sich die Gieſskunst dort früh erhoben hatte. Weitere wichtige Beweise liefern im benachbarten Goslar der räthselhafte „Crodoaltar" und der Kaiserstuhl zu Goslar, der 1166 errichtete eherne Löwe auf dem Burgplatz zu Braunschweig und die leider zerstörten, um das Jahr 1000 in Korvei bei Höxter von einem Gottfried gefertigten Gufswerke. Wohl das schönste Werk dieser Art und Gegend ist der Taufbrunnen der Hildesheimer Kathedrale. Er ist von Kratz („Der Dom zu Hildesheim", Hildesheim 1840, S. 195 f.), im „Organ für christl. Kunst" 1862, (S. 280 f.), bei Mithof („Kunstdenkmale im Hannoverschen", Bd. III S. 105 f.) und bei Forster („Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei", Bd. IV Theil 2 S. 17 f.) freilich eingehend beschrieben worden. Trotzdem ist der Zusammenhang der einzelnen Gruppen und Figuren noch nicht klar erkannt oder wenigstens nicht deutlich dargelegt worden. Derselbe ist aber so geistreich und inhaltsvoll, dafs es sich der Mühe lohnt, ihn nachzuweisen und der Nachahmung dringend zu empfehlen.

Was die Gröfsenverhältnisse betrifft, so hat

a. das Fufsgestell . . . . 0,40 | 1,05 | 1,80 *m*,
b. das Becken . . . . . 0,65 |
c. der Deckel . . . . . 0,45 | 0,75 |
d. der Knauf . . . . . 0,30 |
e. unterer Durchmesser 0,90 *m*,
f. oberer Durchmesser des Beckens 1,03 *m*.

Es verhält sich also ungefähr $a : b = 2 : 3$; $c : d = 3 : 2$; $b : c = 2 : 3$ und $(a + b) : (c + d) = 4 : 3$.

Drei Inschriften laufen um den unternu nd obern Rand des Beckens und den Anfang des Deckels. Jede besteht aus je vier Versen, die Gesammtzahl derselben bietet die Grundidee zur Erklärung aller Bildwerke. Sie lauten:

1) + *Os mutans · Phison · est · | prudenti simulatus · (A)*
+ *Temperiem · Geon · [illegible] terre · designat · hiatus · (B)*
+ *Est · velox · Tigris · || quo · fortis · significatur · (C)*
+ *Frugifer · Eufrates · || est · justitia · que · notatus · (D)*

2) + *Quatuor · irrorant · paradisi · flumina · mundum ·*
+ *Virtutes · que · rigant · totidem · cor · crimine · mundum ·*
+ *Ora · prophetarum · quae · vaticinata · fuerunt ·*
+ *Hec · rata · scriptores · evangelii · cecinerunt ·*

3) + *Mundantur · inmunda · sacri · baptismatis [illegible] unda · (I)*
Sic · juste · fusus · sanguis · lavachri · tenet · usus · (II)
Post · lavat · attracta · lacrimis · confessio · facta · (III)
Crimine · fedatis · lavachrum · fit · opus · pietatis · (IV)

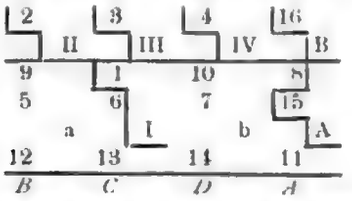
Der Sinn dieser Inschriften und ihre Beziehung zu den Bildwerken erhellt, sobald man den Taufbrunnen betrachtet. Er ruht auf vier männlichen Gestalten, von denen jede eine Urne halt, aus der Wasser fliefst. Sie stellen die vier Paradiesesflüsse dar, welche die Erde befruchteten. Schon durch Gestalt und Kleidung sind sie als Sinnbilder der vier Haupttugenden bezeichnet. *A* Phison ist eine kluge, bärtige, gelockte Gestalt; *B* Geon unbärtig, fast nackt, denn er trägt nur Schurz und Halstuch; *C* Tigris ist als tapferer Ritter in einen Kettenpanzer gekleidet und hält sein blankes Schwert empor *D* Euphrat erscheint unbärtig aber bekleidet.

Hinter den Köpfen der personificirten Flüsse sind in kleinen Kreisen vier, durch sie charakterisirte Tugenden in Brustbildern angebracht. Hinter *A* zeigt die durch eine Inschrift bezeichnete „Prudentia" mit der Rechten das offene Buch, aus dem sie schöpfte; eine Schlange in ihrer Linken, mahnt an Christi Worte: „Seid klug wie die Schlangen", die auf dem sie umgebenden Schriftband stehen: *Estote · prudentes · sicut · serpentes ·* (Matth. 10. 16.) Ueber *B* bezeichnet das Wort „Temperantia" „Mäfsigkeit" die Bedeutung der im Brustbilde

Digitized by Google

dargestellten Frau, welche aus einem Krug Wasser in eine Weinflasche giefst. Die Inschrift um sie sagt mit Horaz: *Omne · tulit · punctum · qui · miscuit · utile · dulci ·* Ueber dem Tigris *C* erscheint eine gleich ihm gepanzerte Gestalt mit Schwert und Schild und mit der den Sprüchwörtern (16. 32.) entlehnten Umschrift: *Vir · qui · dominatur · animo · suo · fortior · est · expugnatore · urbis ·* Der Vers lautet in der Vulgata: *Melior est patiens viro forti, et qui dominatur animo suo, expugnatori urbium.* Das Citat ist also, wie auch die meisten folgenden, nicht ganz wortgetreu. Der vierte Flufs *D* ist begleitet von der „Justitia" „Gerechtigkeit", welche ihre Waage hält und in ihrer Inschrift im Anschlufs an das Buch der Weisheit (11. 21.) sagt: *Omnia · in · mensura · et · pondere · pono.*

Mit diesen vier grofsen Bildern der Flüsse und den ihnen entsprechenden vier kleinen der Tugenden sind Wirkungen der Taufe angezeigt, worin uns ja alle Tugenden eingegossen werden. Der Blick mufs jetzt auf den Hauptdarstellungen ruhen, von denen vier den Mantel des eigentlichen Beckens, vier andere den Deckel verzieren. Um bei der Erklärung möglichst Kürze und Klarheit zu verbinden, müssen wir ein Schema aufstellen. Bezeichnen wir also die acht eben genannten Hauptdarstellungen mit I, II, III, IV, A, B, a, b, die kleinern und gröfsern Brustbilder zwischen ihnen mit 1—16. Das Schema erhalt dann, sobald es gemäfs des Inhaltes geordnet wird, folgende Gestalt:



Es befinden sich also in der untern Reihe *A* bis *D* die Personifikationen der Flüsse, in der zweiten 11 bis 14 die ihnen entsprechenden Bilder der Tugenden, daruber in 5, 6, 7, 15 vier Propheten, in 9, 1, 10, 8 die Symbole der Evangelisten, oben in 2, 3, 4, 16 vier weitere Propheten. Die Ziffern sind in solche, anscheinend verwirrte Ordnung gestellt, weil die Bilder 1 zu I, 2 zu II gehoren u. s. w., 15 und 16 aber mit A B eine eigene Abtheilung bilden.

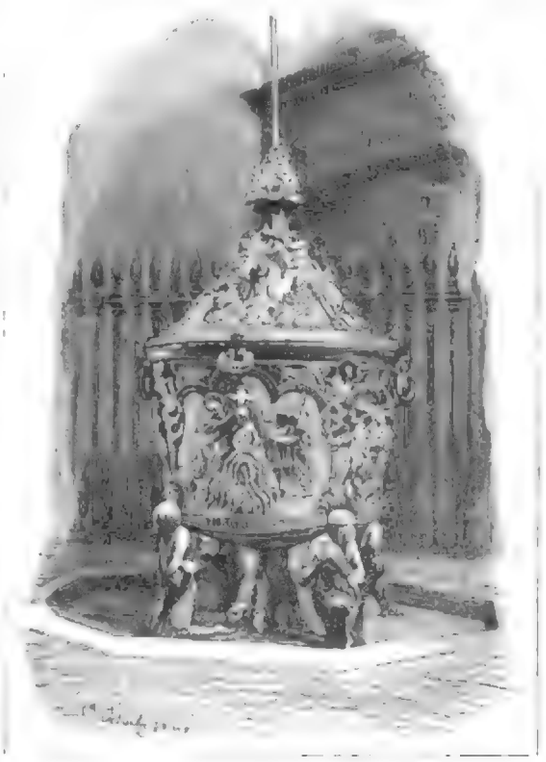
Die Hauptszene in I zeigt die Taufe des Herrn, der im Jordan steht, dessen Wasser bis zu seinen Hüften hinaufreicht. Rechts steigt Johannes am Ufer hinan und legt ihm die Rechte auf das Haupt, links halten zwei Engel die Gewänder, oben schwebt die Taube herab und uber ihr erhebt der Vater seine Rechte, wahrend die Linke ein Spruchband halt: *Hic (est) filius meus dilectus.* Zur Rechten unserer Szene in I hält das Symbol des Evangelisten Markus, der geflügelte Löwe, ein Band mit der Inschrift: *Ipse · vos · baptizabit · in · spiritu · sancto · et · igne ·* (Mark. 1. 8.) Auf dem dreitheiligen Bogen, welcher die Taufszene abschliefst, stehen die Worte: *Hic · baptizatur · Christus · quo · sanctificatur · nobis · baptisma · tribuens · in · flamine · crisma ·* Die letzten der zwölf oben mitgetheilten Verse, jene, welche um den Rand des Deckels laufen, sagen nun, die Menschen wurden auf vierfache Weise von ihren Sunden und Sündenstrafen gereinigt: I. durch die Wassertaufe, welche der Herr im Jordan vorbildete und weihte, II. durch die Bluttaufe, III. durch reuiges Bekenntnifs, IV. durch Werke der Barmherzigkeit. Diesen Worten entsprechend ist oben im Deckel bei II der Mord der Kinder zu Bethlehem gebildet. Herodes sitzt auf einem Thronsessel, hinter ihm steht sein Knappe mit dem Schwert, vor ihm ein Henker, der ein Kind durchbohren will, das die Mutter auf dem Arme hält. Eine zweite Frau trägt ihren Knaben an der Brust. Zu dieser Szene gehört das neben ihm, unter dem Knauf angebrachte Brustbild (2) des „*Hieremias · pro ·*" und dessen Spruchband: *Vox in Rama · aud(ita · est) · plor(atus) · et · u(lulatus) · R(achel) · p(lorans) · f(ilios) · s(uos) ·* (Matth. 2. 18.) Auf dem Kleeblattbogen, der das Hauptbild umrahmt, steht: *Quos · dolor · ostentat · cruor · a · crudele · cruentat ·*

Ueber der Taufe bei I finden wir in III wiederum Christum, den Herrn. Er sitzt an einer Tafel zwischen Simon und einem andern Pharisäer und läfst sich von Magdalena die mit deren Bufsthränen benetzten Füfse trocknen. Auf dem Spruchband des Simon liest man: *Hic · si · e(ss)et · p(rop)h(et)a · sci(ret) · u(tique) · q(ualis) · et · q(uae) · est · mu(lier) · q(uae) · t(angit) · e(um),* auf dem des Herrn: *Remittuntur · ei · peccata · multa,* auf dem des zu dieser Szene gehörenden Brustbildes 3, dem des Konigs David: *Cibabis · nos · pane · la(crymarum) · et · po(tum) · d(abis) · n(obis) · in · la(cr)im(i)s ·* (Ps. 79. 6.), endlich auf dem Kleebogen der Umrahmung: *Spe · rejicit · pectus · lacrymis · a · flente · refectus.*

In der dritten Szene des Deckels IV thront die „Misericordia" „Barmherzigkeit" als Königin. Mit der Rechten schüttet sie aus einem Krug labendes Getränk in eine Schale einem Durstigen ein, mit der Linken reicht sie einem Hungerigen ein Brod; hinter dem Hungerigen und dem Durstigen naht sich ein Nackter, der gekleidet wird, und ein Fremder, der um Herberge bittet; am Fufse des Thrones liegt ein Kranker, neben dem ein Gefangener aus dem Kerkerfenster herausschaut. Das siebente Werk der Barmherzigkeit, die Todten begraben, fehlt hier, wie bei Matth. 25. 35 f.

Das Brustbild des Propheten Isaias „*Ysaias · pro ·*" ist oben zur Rechten dieser Szene in 4 abgebildet. Sein Spruch lautet: *Frange · esur-ienti) · pa(nem) · t(uum) · et · eg(enos) · va-(gosque) · ind'uc) · in · do(mum) · t(uam) ·* Is. 58. 7.); der Spruch auf der kleeblattförmigen Umrahmung:

\+ *Dat · veniam · sce-leri ·*
per · opes · inopiam · misereri ·



Unten auf dem Mantel des Cylinders sind neben dem Bilde der Taufe des Herrn zwei Vorbilder derselben angebracht: der Zug durch das rothe Meer in a, unter dem blutigen Tode der Kinder, und der durch den Jordan in b, unter der Darstellung der Barmherzigkeit. Sie erinnern daran, dafs der Getaufte aus der Knechtschaft des Teufels (Egyptens) erlöst wird und in das Reich Gottes (das gelobte Land) eintritt. Die Inschriften in den beiden Kleeblattbogen des obern Abschlusses sagen:

a. *Per · mare · per · Moysen · fugit · Egiptum · genus · horum ·*
Per · Christum · lavach(ro) · fugim(us) · tenebras · viciorum ·

b. *Ad · patriam · Josue · duce · flumen · transit · Hebreus ·*
Ducimur · ad · vitam · te · duce · forte · Deus ·

Die Prophetenbilder auf den Kapitälen der die grofsen Darstellungen trennenden Säulen sind durch Inschriften gekennzeichnet. Diese und die Texte der von den Propheten gehaltenen Schriftrollen lauten bei 5: *„Hieremias · propheta ·"* (23. 5.) *„Regnabit · rex · et · sap(iens) · er it) ·"*, bei 6: *„Daniel · propheta ·"* (7. 14.) *„Omnes · populi · et · tribus · et · linguae · ipsi · servient ·"*, bei 7: *„Ezechiel · propheta ·"* (1. 5. *„Similitudo · animalium · et · hic · as'pectus) · e(oru)m ·"*

Die Sprüche 5 und 6 loben den Herrn, welcher in den Szenen I und III erscheint, 7 dient als Ueberleitung zu den Symbolen der vier Evangelisten, welche mit weit ausgebreiteten Flügeln die Bogenzwickel füllen. Es ist nicht zu übersehen, dafs ihre Reihenfolge geändert ist, so wie auch die Flüsse mit Absicht anders aufgestellt sind, als man erwartet hätte. Es steht nämlich, wie das Schema zeigt, der erste Flufs *A* nicht bei der Szene I. Warum nicht? Weil in dieser I. Szene der Herr im Jordan getauft wird und der Künstler neben ihn nicht die Tugenden der Klugheit *A* und Mäfsigkeit *B*, sondern die besser passenden der Stärke *C* und Gerechtigkeit *D* anbringen wollte. Ebenso ist oben neben die Taufe der Evangelist Markus 1 mit einem, oben gegebenen, auf dieses Ereignifs bezüglichen Text eingefügt. Die Inschriften, welche die drei übrigen Evangelisten begleiten, lauten bei 8: *„S. Matheus ewangelista ·"* (1. 21.) *„Ipse salvum faciet · populum · suum · a · pec(catis) · e(oru)m ·*, bei 9: *„S. Lucas · ewangelista ·"* (1. 32.) *„Dabit · illi · Dominus · sedem · D(avi)d · p(atris) · ej(us) ·"*, bei 10: *„S. Johannes · ewangelista ·"* (1. 14.) *„Verbum · caro · f(a)c(tu)m · est ·"*

Damit ist der Cyklus der Taufe abgeschlossen. Es folgt ein zweiter kleinerer, dessen Kern das vierte Bild A des Mantels des Taufbeckens ausmacht. Da thront Maria zwischen zwei Bischöfen,

Digitized by Google

den hl. Godehard und Epiphanius oder Bernward. Auf den Stufen des Thrones kniet der Geschenkgeber in geistlicher Tracht mit dem Spruchband: *Ave · Maria · gratia · plena ·* Auf dem grofsen Kleeblattbogen wird dann sein Name genannt, denn dort liest man:

+Wilbernus · venie · spe · dat · laudique · Marie ·
Hoc · decus · ecclesie · Suscipe · Christe · pie ·

Mit Recht hat Kratz diesen Wilbernus als Kleriker, ja als Kanonikus des Domes angesehen, obgleich er nicht ermitteln konnte, wann derselbe gelebt habe. Auch Herr Pfarrer Wächter hat ihn weder in dem 1190 beginnenden und im Beginn des XV. Jahrh. schliefsenden Sterbebuch des Hildesheimer Domes noch unter den Zeugen der Urkunden des XIII. Jahrh. gefunden. Seine Vermuthung, der Taufbrunnen möge um 1250, nach Vollendung der 1230 bis 1240 unter Bischof Konrad ausgeführten Dombauten entstanden sein, wird wohl das Richtige treffen. Die im »Organ für christliche Kunst« ausgesprochene Ansicht: „Wir können in demselben (dem Bilde des Wilbern ebensogut den Künstler vermuthen, welcher das schone Werk fertigte, als den blofsen Donator", kann auf Richtigkeit keinen Anspruch erheben. Sowohl der Text der Weiheinschrift als die geistliche Tracht des Geschenkgebers sprechen dagegen.

Wie neben dem Bilde der Taufe des Herrn zwei Vorbilder angebracht sind, so stellte der Künstler uber unser Widmungsbild A ein Vorbild B, worin die reine Jungfrauschaft der Gottesmutter vorbedeutet wurde. Wir sehen da einen Altar mit der Bundeslade, auf dem zwölf Stäbe stehen, deren mittlerer blüht, zur Linken befindet sich Aaron mit dem Oelgefafs, aus dem er seine Salbung erhielt, zur Rechten Moses mit Stab und Schriftrolle, worauf geschrieben ist: „*Prophetam · suscitabit · de · filiis · vestris ·*" Oben im Kleeblattbogen steht: *Virga · viget · flore · parit · alma · virgine · pudore ·*

Die Inschriften der neben A u. B in 15 u. 16 angebrachten Prophetenbilder lauten: „*Isayas · propheta ·*" (11. 1.) „*Egredietur · virga · de · ra(dice) · Yes(se) ·*" „*Salomon · rex ·*" (Eccl. 24. 23.) „*Flores · mei · fructus · ho(noris) · et · ho(nestatis) ·*"

Sowohl Kratz als der Artikel des Organs sahen in der zuletzt besprochenen grofsen Szene B „die Bestatigung Aarons als Priester durch den blühenden Stab". Sie haben nicht einmal hier, trotz der Inschriften, geschweige in den andern Bildwerken, den Zusammenhang erkannt. Alle andern Besprechungen unseres Taufbrunnens aber gehen auf diese zurück, ja der Artikel des Organs ist nur eine Bearbeitung des von Kratz gebotenen Materials.

Fügen wir noch einige Worte bei über die Technik. Jede der unter dem Becken befindlichen Figuren ist für sich gegossen, ebenso die Schlufsblume und die unter dem Becken angebrachte, in vier Blumen auslaufende Stütze. Das Ganze besteht also aus acht Theilen. Der Gufs ist vortrefflich. Die Inschriften sind in die fertig gegossenen Theile eingegraben, ebenso sind die Verzierungen der Gewänder gravirt. Die Zeichnung der Figuren ist edel, die Modellirung hoch und gut. Die oft fast ganz vom Grund losgelösten Köpfe der Figuren sind voll Charakteristik und Würde. Eine grofse Rolle spielen die Hände, womit die Personen ihre Gemuthsbewegungen verdeutlichen. Die Frau vor Herodes, deren Kind getödtet wird, ist in ihrem Schmerz vortrefflich geschildert. Die Inschriften sind oft sehr arg abgekürzt, woraus erhellt, dafs der Entwurf jedenfalls von einem Geistlichen stammt, der den Kunstler zwang, die gewählten Texte an ihre Stelle zu setzen. Hatte der Künstler vollständig freie Hand gehabt, so würde er wohl im Interesse der Aesthetik, kürzere Inschriften gewählt haben. Beachtenswerth ist, mit welchem Geschicke so viele Bänder und Leisten für die grofse Menge der Inschriften angebracht worden sind.

Praktisch verwerthbar werden die Bilder des Hildesheimer Taufbrunnens in zweifacher Art sein. Man könnte eine Anzahl der Bilder, etwa die Wassertaufe des Herrn, die Bluttaufe der Kinder und die Begierdetaufe der Magdalena, vielleicht mit einem oder dem andern Vorbild herausheben, um einen Taufbrunnen zu verzieren. Alle zu nehmen dürfte zu viel sein. Zweitens könnte man den ganzen Cyklus in wenig geänderter Gestalt zur Ausmalung einer Taufkapelle verwerthen. Möge man aber die Inschriften nicht vergessen! Trotz derselben ist die schöne Idee, welche die Bilder verbindet, bis jetzt unbekannt geblieben. Würde man sie ohne die Inschriften gefunden oder die gefundene als richtig anerkannt haben? **St. Beissel S. J.**

Der Belt der Kirche zu Bützow.

Mit Abbildung.

In einem Vertrage über die Rechtsverhältnisse einer im Kirchspiele Hornstorf bei Wismar zu erbauenden Kapelle von 1481 wird festgesetzt, dafs dem Pfarrherrn dasjenige zufallen sollte, was auf den Altar geopfert würde, und dann weiter bestimmt, dafs alle anderen Oblationen, *yd werde vor de bilde ghehangen, in de blocke gesteken, uppe de wachtschalen edder de bedelbrede ghegeven*, von den Vorstehern für die Kapelle gesammelt werden sollten; auch sollte von letzteren am Tage des heil. Laurentius (des Patrons von Hornstorf) *mit dem brede* nicht kollektirt werden. Ob dieses Einsammeln von Opfergaben mittelst eines Brettes allgemein üblich war, ist mir nicht bekannt, und möchte ich es aus dem Grunde fast bezweifeln, da ich bei Otte-Wernicke nichts davon finde. Aus Schleswig-Holstein berichtet das vortreffliche Inventarium der dortigen Bau- und Kunstdenkmäler einzig von einer sogen. Almosenschaufel in Oldesloe (II. 537), in Meklenburg aber hat sich dies Geräth, beelt, bedelt, bedel genannt, mehrfach und in Gebrauch erhalten, namentlich in den Kirchen zu Sternberg, Neuburg und Steffenshagen und zu Bützow. Jene bestehen aus einem ringsum mit einer Leiste und hinten mit einem Stiele versehenen Brette von etwa Fufses Länge, auf welchem vor dem Stiele ein zweites, der Regel nach mit dem Bilde des Patrons geziertes Brett im Winkel angebracht ist, so dafs der sammelnde Vorsteher nicht sehen kann, was auf das Brett gelegt wird. Aehnlich wohl, aber ungleich reicher gestaltet ist ein Belt der ehemaligen Kollegiatkirche in der Stadt Bützow, über welches seltene Stück eine Mittheilung am Platze sein dürfte.

Das Sammelbrett, allerdings neu und anscheinend erst dem Anfange dieses Jahrhunderts angehörig, ist hier ein oben offener flacher Kasten von 32 *cm* Länge und 19 *cm* Breite geworden, dessen hintere, der Handhabe zunächst befindliche Wand so stark ist, dafs sie 5 bis 6 *cm* in den Kasten hineinragt. Auf dieser Wand, und weiter vorn durch jederseits einen kleinen Knacken unterstützt, ist eine von hinten nach vorne $11\frac{1}{2}$ *cm* und in der Breite 17 *cm* messende silberne Platte befestigt, die mit einer profilirten Leiste eingefafst ist, auf welcher beiderseits drei Röschen als Anheftung dienen. Auf der Platte, 2 *cm* vom vorderen Rande derselben, ist ein achtseitiges Fufsgestell ebenfalls von Silber angebracht, dessen Fufsleiste auf den Ecken wiederum mit Röschen verziert ist, dessen Kanten mit Pfeilerchen besetzt sind, und dessen Seitenflächen darauf gelöthetes Laubwerk schmückt. Auf diesem Postamente ruht ein Boden, auf welchem eine $23\frac{1}{2}$ *cm* hohe, aus Silber getriebene Figur der Muttergottes mit dem Christkinde steht, dessen Haupt ein Lilienkreuz und ein reifenartig behandelter Nimbus ziert, während erstere eine Krone auf dem Haupte trägt und in der Rechten einen stilisirten Straufs hält. Der Reifen der Krone ist mit Sternen belegt, der obere Rand mit Blattreihen besetzt, an denen kleine runde Scheibchen, *mallien*, hangen, und Kreuzbügel, wie Reifen gewunden, schliefsen die Krone. Ob das innerhalb derselben am hinteren Bügel befestigte silberne Glöckchen ursprünglich oder erst später hinzugefügt ist, mufs dahingestellt bleiben. Hinter der Figur sind zwei gewundene

Digitized by Google

Saulchen angebracht, deren rechtes S. Johannes Ev., Patron des Domes zu Schwerin, und deren linkes die hl. Elisabeth, Patronin der Bützower Kirche, trägt, und zwischen denselben wird der Raum gefüllt durch eine fensterartig durchbrochene Platte, welche über einer profilirten Leiste mit einer Laubwerkbekrönung abschliefst. Die Wirkung der Arbeit wird durch theilweise Vergoldung gehoben, mit welcher bedacht sind die Krone und der Kreuz-Nimbus, die Haare, die Gewandsäume, die Figürchen auf den Pfeilern, das Blattwerk des Fufsgestells und die Röschen auf diesem und auf der Plattenleiste. Auf der Platte vorwärts und links ist eine kurze Hulse von geringem Durchmesser befestigt, welche zur Aufnahme einer Kerze bestimmt sein wird.

Unmittelbar vor dem Fufsgestell ist in die Platte leicht eingeritzt: *Ano xv^c iiij · v^at xiij lot iij quentyn.* Die Arbeit ist also im ersten Jahre des Bischofs Johann von Thun fertig geworden und vermuthlich von seinem Vorgänger Konrad Loste († 24. Dezember 1503), noch in Auftrag gegeben und aus dessen Nachlasse bezahlt worden; denn dieser, welcher auch ohne Zweifel den 1503 ausgeführten Schrein des Hochaltars gestiftet hat, war guten Vermögens und soll für die Stiftskirche zu Bützow, wo die Schweriner Bischöfe residirten, überall viel gethan haben.

Zwischen Inschrift und Plattenrand ist das Merk des Meisters eingeschlagen, aber wie so häufig, nicht besonders scharf, so dafs ich irren könnte, wenn ich darin ein E und ein H derartig verkoppelt sehe, dafs von dem oberen Ende des E ein Stab über das H nach links und abwärts sich streckt, mit dessen unterem Ende ein kurzes Querstäbchen sich kreuzt. Der Eigner des Merks ist unbekannt, und, da ein Wardirungsstempel fehlt, auch dessen Heimath nicht zu bestimmen. Dr. F. Crull.

Wallfahrts-Agraffe zu den heiligen drei Königen.

Mit Abbildung.

Die Franken bedienten sich mit Vorliebe der meistens rund, seltener gezackt gestalteten Fibula, welche vornehmlich als Mantelschliefse zum Schmucke der Krieger und der Frauen gehörte. In ihrer vornehmsten Erscheinung aus Goldblech gebildet, mit Filigran wie mit buntem Stein- und Glasschmuck in reicher Anordnung versehen, liefert sie jetzt noch (neben den Ohrringen u. s. w.) aus den Gräberfunden den Hauptbeitrag zur Kenntnifs der fränkischen Goldschmiedekunst. Die karolingische Periode scheint die Pflege dieses Schmuckstückes sehr vernachläfsigt zu haben, welches mit der romanischen Periode wiederauflebte, um bis zur Renaissancezeit in den manigfaltigsten Formen das Gewand des Soldaten wie des Bürgers, zumeist natürlich das der Frauen, zu verzieren. Aus edlen wie aus unedlen Metallen gebildet, bald gegossen, bald getrieben, bald gravirt, bald emaillirt oder steinverziert, bald rund, bald polygon, bald auf der Vorderseite bald auf der Ruckseite mit der Nadel versehen, bald Mantel-, bald Hut-Dekor, galt diese Agraffe gewöhnlich als das Abzeichen einzelner Stände, Korporationen, Festzüge. Deshalb trugen auch die Pilger in der Regel diese Erkennungszeichen, die uns das Mittelalter in grofser Anzahl überliefert hat, als meistens durch Darstellungen oder Inschriften mit dem betr. Heiligthume in Verbindung gebrachte Embleme. —

Die hier in nat. Gröfse abgebild. gegossene Bronze-Agraffe (die in Köln öfters gefunden wurde und zwar auffallenderweise in der Regel ohne die Nadel, die auch hier auf der Zeichnung nach einem anderen, derselben Zeit angehörigen Vorbilde beigefugt ist), zeigt in sehr edlen frühgothischen Formen zweimal die Figur der hl. Katharina und die gleichzeitige Majuskel-Umschrift + IASPHR · MELGIOR · B ·, durch welche sie sich zu erkennen gibt als Wallfahrts-Insignie zu den heil. drei Königen in Köln aus dem Schlusse des XIII. Jahrh.; also gerade aus der Glanzepoche der Pilgerfahrten zu diesem hochverehrten Heiligthume. Schnütgen.

Bücherschau.

Jos. Wilpert „Prinzipienfragen der christlichen Archäologie" mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen" von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. VIII und 104 S. Freiburg 1889, Herder.

Der Verfasser dieser Schrift, ein begabter Schüler Rossi's, genauer Kenner der Katakomben und tüchtig geschulter Archäologe, behandelt in dem ersten Theil, besonders gegenüber der Behauptung Hasenclever's, als sei die altchristliche Epigraphik nur eine gedankenlose Nachbildung der altheidnischen und als seien die altchristlichen Symbole und Bilder fast nur Ornamente und aus heidnischen Mustern entlehnt, deren christlicher Charakter, in dem zweiten Theile gegenüber der Schrift von Achelis „Das Symbol des Fisches" dieses tief bedeutsame christliche Symbol. Die Abwehr ist scharf, jedoch gegenüber der Ueberhebungen und der Unwissenschaftlichkeit der genannten Gegner begründet. Aber die Schrift beschränkt sich nicht auf die Widerlegung, sondern gibt auch über die genannten Punkte reiche positive Belehrung, gestützt auf genaue wissenschaftliche Kenntnifs des gegenwärtigen Standpunktes der christlichen Archäologie. Die Ausstattung der Schrift ist sehr schön, die beigefügten Lichtdrucke geben u. A. das Originalfragment der berühmten Inschrift des Abercius. Heuser.

La vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe, le maistre des couleurs, par Mgr. C. Dehaisnes. Lille 1890, L. Quarré, libraire-éditeur. gr. 8°. IV und 248 Seiten. Mit sieben Heliogravüren und einer Uebersichtstafel.

Vor wenigen Jahren hat der Verfasser, welcher in dem kirchlichen Leben wie in der Wissenschaft eine hervorragende Stellung einnimmt, sein umfassendes, auf breiterer Grundlage aufgebautes Werk über die Kunst in Flandern, dem Artois und Hennegau veröffentlicht, und bereits liegt wieder eine auf gründlicher Quellenforschung beruhende Monographie vor, welche einen der bedeutendsten Künstler Flandern's aus der Periode des Uebergangs vom Mittelalter zur Neuzeit behandelt.

Jean Bellegambe wurde zwar bereits 1862 durch eine kleine Arbeit (22 Oktav-Seiten) von dem Brüsseler Archivar Alph. Wauters in die Kunstgeschichte mit dem Nachweis eingeführt, dafs er der Schöpfer jenes grofsartigen Altarwerks aus der Abtei Anchin sei, welches seit 1857 durch Vermächtnifs auf die Liebfrauenkirche zu Douai überging. Durch L. Scheibler wurde dann (Beschreibendes Verzeichnifs der Gemälde, 1883, S. 33) der seither dem Lancelot Blondeel zugeschriebene Flügelaltar Nr. 641 des Königl. Museums zu Berlin den beglaubigten Werken des Bellegambe, „der erst neuerdings in seiner künstlerischen Thätigkeit näher bekannt geworden", zugewiesen. Allem im Ganzen blieb Leben und Wirken des Meisters so wenig bekannt, dafs noch bei Woltmann-Wormann (Geschichte der Malerei, 1879 bis 1888) selbst sein Name fehlt.

Mgr. Dehaisnes hatte sich bereits im Jahre 1860 mit dem Flügelaltar aus Anchin beschäftigt und verfolgte, nach der Entdeckung von Wauters, durch mehr als 25 Jahre in seinen archivalischen Arbeiten die Spuren des Meisters. Diese rastlosen Bemühungen waren in vieler Beziehung von Erfolg gekrönt. In der umfangreichen Arbeit, welche in vornehmer Ausstattung nunmehr vollendet ist, erblicken wir den Meister in seinen Familien-Beziehungen wie in seiner künstlerischen Thätigkeit. Zwar ist es nicht gelungen, über das Jahr 1504 zurück sein Leben zu verfolgen: hier erscheint er bereits verheirathet und in wohlhabenden Verhältnissen. Ebensowenig ist die Zeit seines Todes sicher zu erweisen; indes dürfte er 1538, vielleicht gar 1534, noch thätig gewesen sein. Welche Lehrer er gehabt, und welche Einflüsse auf seine Ausbildung eingewirkt haben, bleibt unaufgehellt. Seine Vaterstadt Douai hatte eine Malergilde, und zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker waren daselbst thätig. Der Reichthum der Stadt und ein der Kunst zugewandter Sinn forderte eine Menge bedeutender Kunstschöpfungen, vorab auf kirchlichem Gebiet. Bellegambe mag seine Lehre in der Vaterstadt bestanden haben. Ein längerer Aufenthalt in auswärtigen Kreisen flämischer Künstler ergab sich aus den darüber angestellten Nachforschungen nun zwar für die jungen Jahre Bellegambe's nicht, und in der ganzen Zeit von 1504 bis 1544 verlegte er ebensowenig, wie aus archivalischen Nachweisen erhellt, seinen Aufenthalt aus seiner Vaterstadt Douai. Er kann darum für die Richtung seiner engeren Heimath recht eigentlich als Typus aufgefafst werden, er insofern die flämische Kunstweise mit einer sehr bezeichnenden französischen Beeinflussung vertritt, die wohl zunächst an Amiens sich anlehnt, aber sicher auf französische Grundströmungen zurückgeht. Letztere bekunden sich in eingehender Kenntnifs des menschlichen Körpers. Mit augenscheinlicher Vorliebe gefällt sich der Meister denn auch in der Darstellung des Nackten, wobei er zwar von Befangenheit nicht frei, doch aber von gröfserem Schönheitsgefühl geleitet ist, als die eigentlich flämischen Meister seiner Zeit. Was ihm den Beinamen „*Maistre des couleurs*" bereits in alter Zeit eingetragen hat, ist nicht recht einleuchtend. Die von Guicciardini und danach von Vasari belobte Behandlung des Landschaftlichen und phantastischer Beigaben unterscheidet ihn kaum wesentlich von seinen Zeitgenossen, ist aber in seinen Werken wohl begründet. Dehnt er doch die landschaftlichen Hintergründe in ungemessene Ferne aus und belebt sie mit einem ameisenartigen Gewimmel mikroskopischer Gestalten, wie er anderseits alle erdenkbaren Teufeleien zu tollem Spuke vereinigt.

Im übrigen verknüpft sich, wie bei den meisten seiner Zunftgenossen, die Uebung des Handwerklichen mit der Kunst: Bellegambe vergoldet die Knäufe und Windfahnen der Stadtthürme von Douai, malt Wappen und heraldische Zier an den Thoren, „fafst" Architektur und Bildwerke in Farben, entwirft Vorlagen für Stickereien kirchlicher Gewänder. Wir treffen ihn auch über mühseligen Händeln bei einem Altarwerk, dessen Herstellung u. a. über sieben Jahre sich hinzieht und schliefslich wegen Reifsens der Holztafel beinstandet wird.

Nach den Forschungen von Dehaisnes dürfen nunmehr eine ganze Reihe von Altarwerken auf Belle-

Digitized by Google

gambe zurückgeführt werden. Es ist zunächst ein Triptychon zu erwähnen, das für die Abtei von Marchienne gemalt war, und jetzt sich im Museum zu Lille befindet. Daran reiht sich das gedankenreiche und vielgestaltige Altarwerk für Anchin, das aus 9 Flügeln bezw. Tafeln sich zusammensetzt, nunmehr in der Sakristei der Liebfrauenkirche zu Douai. Es stellt auf den äufseren Flügeln die Verehrung des Kreuzes dar, wozu Christus alle Stände der Christenheit einlädt. Die Deutung der eine Krone opfernden Frauenfigur auf die Madonna scheint jedoch kaum zutreffend: es ist viel wahrscheinlicher die *anima christiana*, oder etwa die christliche Vollkommenheit versinnbildet. Die Innenseite zeigt die Dreifaltigkeit von dem ganzen himmlischen Hofstaat verehrt. Nach Gedankenreichthum und Fülle der darüber ausgegossenen Ziermotive gehört das Polyptychon von Anchin zu den hervorragendsten Werken der Zeit. Ein im Jahre 1882 für das Museum zu Lille erworbenes Triptychon wird zwar Bellegambe zugesprochen; allein es dürften die von Dehaisnes dafür beigebrachten Gründe kaum genügen, alle Zweifel bezüglich der Urheberschaft zu zerstreuen. Die Darstellung des sogen. „mystischen Bades" knüpft dabei an das mittelalterliche Motiv des „Jungbrunnens" an, nicht wie Dehaisnes meint, an das eherne Meer des Alten Bundes und liefert einen Beweis von der wunderlichen Verquickung der erhabendsten Gedanken der christlichen Mystik mit den groben Freiheiten mittelalterlichen Lebens. Zwei Flügelaltäre in der Kathedrale zu Arras bewegen sich mehr in den herkömmlichen Bahnen, sind aber durch reizende Entwickelung der architektonischen Umrahmung, welche einem Meister wie Bellegambe alle Ehre macht, besonders ausgezeichnet. Von ganz hervorragendem Werth ist endlich das bereits oben genannte Altarwerk der Berliner Galerie, das die Eigenart, Vorzüge wie Schwächen Bellegambe's in durchschlagender Weise beleuchtet. Auch hier tritt in merkwürdiger Weise hervor, was man der Zeit an Freiheiten, selbst an der Stätte der Andacht, und ebenso an geschmackloser Verführung des Abstofsendsten bieten durfte. Geringere und weniger gut erhaltene Werke, deren Spuren von Dehaisnes gleichfalls verfolgt wurden, mögen hier unerwähnt bleiben.

Das Werk bietet nach der archivalischen Seite eine so vollständige Quelle zur Geschichte Bellegambe's, dafs die Kunstwissenschaft dem emsigen Forscher zu lebhaftem Danke verpflichtet ist; die Werthschätzung des Meisters wie die Zuweisung der verschiedenen Werke dürfte dagegen von der Kritik nicht durchweg getheilt werden.

Mainz. Friedrich Schneider.

Von den im letzten Heft besprochenen „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens", bearbeitet von Professor Dr. P. Lehfeldt, ist inzwischen eine weitere, 9 Bogen umfassende Lieferung erschienen.

Heft VI, welches den Amtsgerichts-Bezirk Saalfeld behandelt. Die hier eingeführte Neuerung, von einigen öfters vorkommenden fachlichen Ausdrücken, namentlich Profil-Formen, das Verständnifs durch gewisse ganz einfache Bildzeichen zu erleichtern, erscheint als sehr praktisch und wird sich gewifs bewähren. — Den Hauptbeitrag, ungefähr zwei Drittel des Ganzen, liefert die Stadt Saalfeld selbst, zumeist durch ihre baulich recht bedeutende und auch in Bezug auf ihre Ausstattung merkwürdige Johanniskirche, der deswegen auch eine grofse Anzahl von Lichtdrucktafeln und Text-Illustrationen gewidmet ist. Neben ihr verdient das spätgothische Rathhaus besondere Beachtung, auch das eine und andere Wohnhaus mit ganz interessanten Details. Dafs der Bezirk eine aufsergewöhnlich grofse Anzahl von Flügelaltären und von einzelnen Holzfiguren aufweist, ist nicht mehr zu verwundern, nachdem der Verfasser in der „Zeitschrift für Thüringische Geschichte und Alterthumskunde", N. F. VI. Bd., eine Saalfelder Altarwerkstatt nachgewiesen hat, die in der Spätzeit des XV. und in der Frühzeit des XVI. Jahrh. an tüchtigen Leistungen aufserordentlich produktiv gewesen ist, wahrscheinlich unter dem Schutze und der Pflege der dort blühenden und schaffenden Benediktinerabtei. — Möge die jetzt so geschäftige Denkmäler-Statistik nach weiteren Künstlerschulen und -Werkstätten recht erfolgreich forschen!

S.

Italien. Forschungen zur Kunstgeschichte. Herausgegeben von August Schmarsow. — I. Band: S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter von August Schmarsow. Breslau 1890, Druck und Verlag von S. Schottländer.

Diese Forschungen eröffnet der Verfasser mit einer (248 Textseiten und 25 Abbildungen umfassenden) sehr gründlichen und interessanten Studie über Sankt Martin von Lucca, d. h. über das diesen Heiligen mit dem Bettler darstellende lebensgrofse Reiterbild von Marmor an der reichen romanischen Fassade des Domes von Lucca. Trotz seiner hohen kunstgeschichtlichen Bedeutung wird es nur und zwar in geringschätzigem Sinne von Crowe und Cavalcasalle erwähnt, die es um 1204 entstanden sein lassen, und in durchaus anerkennender Weise von Enrico Ridolfi, der es in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. versetzt, so dafs die wichtige Frage entsteht, ob es vor oder nach Niccolo Pisano entstanden sei. Diese Frage prüft der Verfasser an der Hand der Baugeschichte des Domes, sowie durch Vergleichung dieser Figur mit früheren, gleichzeitigen und späteren Bildwerken zunächst in den Nachbarstädten Toskanas, sodann in anderen Provinzen Italiens. Die sehr eingehende und gründliche Prüfung bezieht sich zunächst auf die Bildnerschule Lucca's im XII. Jahrh., weist dann die Thätigkeit von Guido da Como am Dome in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. nach, untersucht demnach das weitere bildnerische Schaffen an demselben kurz vor der Mitte des Jahrh., um im Anschlusse daran die bezügliche Wirksamkeit von Niccolo Pisano festzustellen. Unmittelbar vor ihn stellt der Verfasser als den hervorragendsten Zögling der Comaskenschule den Urheber der St. Martinsgruppe. Die Beleuchtung und Aufklärung, welche bei dieser Untersuchung die ganze romanische und gothische Plastik Italiens erfährt, ist eine frappante, die ganze streng wissenschaftliche Art der Prüfung eine sehr lehrreiche und anregende.

D.

GESCHIEDENIS
DER
CHRISTELIJKE KUNST
DOOR
DR. JOSEF KRAUS
HOOGLEERAAR AAN DE UNIVERSITEIT TE FREIBURG IN BADEN

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

A. ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" constituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaction und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberburgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Freiherr zu FRANCKENSTEIN (ULLSTADT).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MUNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. FORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domprabendat Dr. FRIEDR. SCHNEIDER (MAINZ).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Pfarrer SCHULZ (AACHEN).
Dr. STRATER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNEIDER, SCHNÜTGEN, SCHULZ, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschuss.

Fortsetzung dritte Umschlagseite.

Ar 6 '28 R

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG. — HEFT 1.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1889.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. ABHANDLUNGEN: Die Stiftskirche in Münstereifel. Von A. PLÖNNIS. Mit 3 Abbildungen	41
Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Von SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel IV)	49
Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas des III. von Ungarn. Von Professor Dr. W. A. NEUMANN. Mit Abbildung	53
Das Tischgebet, eine Radirung von Adrian von Ostade. Von Dr. STRÄTER. Mit Lichtdruck (Tafel V)	63
II. NACHRICHTEN: Aus St. Gereon in Köln. Von S.	65
Der künftige Hochaltar der neuen Marienkirche in Hannover. Von MÜNZENBERGER	66
Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage. Von SCHNÜTGEN	71

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis betragt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1889.

Ap 6 '28 R

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG — HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. ABHANDLUNGEN: Triptychon in vergold. Kupfer. Von F. LUTHMER. Mit Lichtdruck (Tafel VI).	73
Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs. Von J. J. MERLO.	75
Ein illustrirtes Gebetbuch des XV. Jahrh. Von STEPHAN BEISSEL. Mit 2 Abbildungen	81
Neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrhunderts in einem Kölner Privathause. Von SCHNÜTGEN. Mit Abbildung	89
Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefäfse. Von G. HERMELING	93
II. BÜCHERSCHAU: Neerlandia Catholica	101
HEINR. SWOBODA, Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst	103
WYATT PAPWORTH, Baugeschichtliches uber die Londoner Westminsterkirche. Von A. REICHENSPERGER	103
Das Galerie-Werk der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien	104
Der rothe Posaunenengel von Fra Angelico da Fiesole	104

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1889.

Digitized by Google

28R

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG · HEFT 5.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1889.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln. Von SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel VIII) und 3 Text-Illustrationen 137

Emaillirte romanische Borte. Von SCHNÜTGEN. Mit Abbildung 143

Die Restaurirung von Kirchen betr. II. Von A. REICHENSPERGER 145

Gothische Monstranz. Mit Lichtdr. (Taf. IX). Von SCHNÜTGEN. 151

II. NACHRICHTEN UND AUSSTELLUNGEN: Den künftigen Hochaltar der Marienkirche zu Hannover betr. Mit Abbildung. Erwiderung von HEHL. Replik von MÜNZENBERGER 153

Die Bronzethuren des Kölner Domes. Von S. 169

Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris. II. Von SCHNÜTGEN 171

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50..

Ausgegeben am 1. August 1889.

Ap 6 '26 R

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG — HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. Abhandlungen: Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln. Von Münzenberger. Mit Lichtdruck (Tafel X)	177
Beobachtungen über kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit in und aufserhalb Tirol. Von K. Atz	181
Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen. Von G. Schönermark. Mit 8 Abbildungen	185
Ueber alte Orgelgehäuse. Von Wilhelm Mengelberg. Mit 3 Abbildungen	189
Chorgestühl der St. Severinskirche zu Köln. Von Erasmus Schiller. Mit Abbildungen	195
II. Nachrichten: Das Kupferstich-Kabinet des Königl. Museums zu Berlin. Von L. Kaufmann	199
Die Ausmalung der Canisiuskirche in Rom. Von A. Menken	201
III. Bücherschau: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, XII. Heft, von Prof. Dr. Steche. Von A. Reichensperger	203
Geschichte der deutschen Kunst, (Verlag von Grote in Berlin)	204
Metzer Dombaublatt. Von A. R.	205
Kunststudien von C. Hasse, III. Heft	206
Musterblätter für künstl. Handarbeiten von Lipperheide	206
Die Tracht der Kulturvölker Europas, von A. von Heyden	206
Geschichte der deutschen Kunst, von Lübke	207
Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, von J. Schlecht.	207
Gilde de St. Thomas et de St. Luc. Bulletin de la XXII Réunion	207
La messe, Études archéologiques sur ses monuments par Ch. Rohault de Fleury	208
Das Antlitz Christi auf dem Schweifstuch der Veronika, von Steinle in der Reproduktion von B. Kühlen	208

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1,50.

Ausgegeben am 1. September 1889.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG — HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN

1889.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. ABHANDLUNGEN: Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz. Von A. SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XI) . . .	209
Merkwurdige alte Tafelmalereien im Welfen-Museum zu Hannover. Von MÜNZENBERGER	213
Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg. Von W. EFFMANN. Mit 5 Abbildungen	221
Der älteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche. Von Dr. F. FALK	229
Spätgothische Silber-Agraffe in der Pfarrkirche zu Burgen. Von A. SCHNÜTGEN. Mit 2 Abbildungen	235
II. NACHRICHTEN: Die diesjährige Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Bochum	239
† Johannes Schulz	240

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis betragt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1889.

Digitized by Google

Ap 6 '26 R

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG —•— HEFT 8.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die fertige Thür des Kölner Doms. Von KARL ILLERT. Mit Lichtdruck (Tafel XII) 241

Verzierung spätgothischer Gewölbe. Von STEPH. BEISSEL. Mit Abbildung 247

Die Klosterkirche zu Hoven bei Zülpich. Von TH. KREMER. Mit 7 Abbildungen 255

II. NACHRICHTEN: Die Preisbewerbung für das Kaiser Wilhelm-Denkmal des deutschen Reiches. Von CL. FRHR. v. HEEREMAN . 265

Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" 269

III. BÜCHERSCHAU: Der Ausbau u. die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim. Von A. REICHENSPERGER . . . 269

Die Gemälde-Galerie der Königl. Museen zu Berlin. Lieferg. 3 u. 4. Von F. S. 271

System der Künste von Th. Alt 272

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. November 1889.

Digitized by Google

Ap 0 '26 H

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG — HEFT 9.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. ABHANDLUNGEN: Ueber geschnittenes Leder. Von P. ADAM. Mit Lichtdruck (Tafel XIII) und 4 Abbildungen	273
Die Restaurirung kirchlicher Bauwerke. Von G. HUMANN. Mit 2 Abbildungen	285
Sechs Bildtafeln im ehemaligen St. Claren-Kloster zu Ribnitz. Von L. DOLBERG	293
Hans Memling's Heimath und Todestag. Von LOERSCH .	299
II. NACHRICHTEN: Zur Erhaltung der Bauplane. Von W. EFFMANN .	303
Christliche Inschriften der Rheinlande. Von F. X. KRAUS	304

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1889.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG · HEFT 10.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: **Kufstäfelchen des Kardinals Albrecht v. Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes.** Von A. SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XIV) 305

Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln. Von A. SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XV) 309

Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln. Von A. DITGES. Mit Abbildung 311

Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg. Von W. EFFMANN. Mit 5 Abbildungen 319

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland. I. Von H. 325

II. BÜCHERSCHAU: Revue de l'art chretien 335

Die kirchliche Leinwandstickerei. Die heiligen Monogramme. 335

Geschichte der deutschen Kunst, von Lübke 336

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Januar 1890.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG · HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten. Von A. SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XVI) 337

Ueber die Porta Ezechielis als Typus. Von R. STECHE. Mit Abbildung 341

Titelblatt des Werdener Psalteriums. Von W. EFFMANN. Mit Abbildung 343

Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt. Von G. SOMMER. Mit Abbildung . . . 345

Romanischer Taufstein zu Geistingen. Von W. EFFMANN. Mit 2 Abbildungen 351

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland. II. Von H. 353

II. NACHRICHTEN: † Joh. Richter, Kgl. Bauinspektor a. D. . . . 363

Zur Freilegung des Kölner Domes 364

III. BÜCHERSCHAU: Steph. Beissel, Die Bauführung des Mittelalters. Studien über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten . . . 363

Münzenberger's Altarwerk 364

P. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. IV u. V 365

Albert Stöckl, Lehrbuch der Aesthetik 365

Handbuch der Architektur (im Verlage von Bergsträsser) . . 365

Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian 367

Paul Adam, Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte 367

L. Bickell, Die Eisenhütten des Klosters Heina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan v. Frankenberg 368

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Februar 1890.

263

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

II. JAHRGANG — HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1889.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

	Spalte
I. ABHANDLUNGEN: Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguss. Von A. SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XVII)	369
Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion. Von SCHNÜTGEN. Mit Lichtdruck (Tafel XVIII)	371
Entwurf zu einem auf mehrfache Erweiterungen angelegten Kirchenbau. Von WIETHASE. Mit 6 Abbildungen	373
Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem XIII. Jahrh. Von BEISSEL. Mit Abbildung	381
Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim. Von BEISSEL. Mit Abbildung	385
Der Belt der Kirche zu Bützow. Von Dr. CRULL. Mit Abbildung	393
Wallfahrts-Agraffe zu den heiligen drei Königen. Von SCHNÜTGEN. Mit Abbildung	395
II. BÜCHERSCHAU: Wilpert, „Prinzipienfragen der christlichen Archäologie". Von Heuser	397
Dehaisnes, La vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe, le maistre des couleurs. Von Fr. Schneider	397
Dr. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft VI. von S.	399
Schmarsow, Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. Von D.	400

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1890.

ANZEIGEN.

Anleitung zur

KUNST-STRICKEREI

für Schule und Haus

Preis M. 1.80.

von

Math. Neuerburg-Jacobs.

Enthaltend die verschiedenartigsten Muster mit Abbildungen zu Toilette- und Haushaltungsgegenständen, sowie eine reiche Mustersammlung von schönen und eleganten Kirchenarbeiten.

„Verfasserin setzt das einfache Rechts- und Linksstricken als bekannt voraus und beginnt mit verschiedenen Musterstreifen. Die Anleitung ist methodisch und ganz speciell, die beigegebenen Muster sind klar gezeichnet und geschmackvoll."

(Pädagog. Literaturblatt.)

Verlag von L. SCHWANN in Düsseldorf.

ZUR GEFÄLLIG. BEACHTUNG

Mit dem vorliegenden 12. Hefte schliesst der II. Jahrgang der Zeitschrift. Zum Einbinden desselben empfehlen wir die Verwendung der künstlerisch ausgeführten

ORIGINAL-EINBANDDECKE,

welche — wie im vorigen Jahre die Decke zum I. Jahrgange — zu nachstehenden Preisen in 3 verschiedenen Sorten von der Verlagshandlung hergestellt ist. A) aus **Calico**: Preis pro Stück M. 2.—, B) aus **Bockleder**: Preis pro Stück M. 4.—, C. aus **Kalbleder**: Preis pro Stück M. 6.—.

Zur Bestellung auf die Decke sowie zur Erneuerung des Abonnements auf den III. Jahrgang der Zeitschrift können die dem vorliegenden Hefte angebogenen Bestellkarten gebraucht werden.

Mit der Bitte um eine gütige Fortsetzung des Abonnements, wodurch dem Unternehmen am Besten genützt wird, zeichnet

DÜSSELDORF, am 1. März 1890.

hochachtungsvoll

die L. Schwann'sche Verlagshandlung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Unter der Presse befindet sich:

Die altchristlichen Bildwerke des Lateranmuseums

untersucht und beschrieben

von

JOHANNES FICKER.

Gedruckt mit Unterstützung der Centraldirection des Archaeolog. Instituts. Umfang etwa 20 Bog.

Anfertigung von Kirchen-Teppichen nach classischen Mustern

Smyrna-Teppich-Fabrik (Handknüpf-Arbeit)

Epstein & Co. Sprottau.

Verkauf von Materialien für Damen, welche selbst Teppiche knüpfen wollen.

Digitized by Google

Geschwister Osiander in Ravensburg, Württemberg.

Casula in Bernardusform aus Goldbrocat mit reicher Stickerei.

Wegen des Raumes ist die Casula rechts und links abgerundet gezeichnet.

Digitized by Google

Geschwister Osiander

in

Ravensburg, Württemberg,

Kunststickerei-Anstalt, Paramenten- u. Fahnenfabrik

fertigen alle Arten von

Stickereien und Kirchenparamenten

in präcisester und stilgerechter Arbeit und nur in reellster Qualität zu mäßigen Preisen und unterhalten stets reichhaltigstes Lager in fertigen kirchlichen Gewändern wie Casseln, Dalmatiken, Pluvialen, Benedictions-Velen, Stolen, Alben, Chorröcken, Chorkragen, Birretten etc., ferner in Baldachinen, Fahnen, Sanctissimum-Vorstellern, Ciborien-Velen, Kanzeltüchern, Pultdecken, Ministranten-Röcken etc.

Echtfarbige Leinenstickereien

für Alben, Chorröcke oder Rochetten, Altar- und Communionbanktücher, Pallen, Corporalien, Purificatorien etc.

Gestickte, gewebte und geklöppelte **Spitzen, Spachtelspitzen, Brüsseler Spitzen** etc.

Lager in allen Stoffen und Materialien zu Paramenten und Fahnen.

Auswahlsendungen franco.

Vereinsfahnen,

gestickte, in künstlerisch vollendeter Arbeit und aus den besten Stoffen von M. 80.— an.

1888 **München** mit Medaille und Diplom prämiirt: „Für **hervorragende** Arbeiten auf dem Gebiete der kirchlichen und profanen Stickerei" (Kirchenparamente und Vereinsfahnen), ein Titel, der keinem anderen Geschäfte unserer Branche zu Theil wurde.

1870 **Rom** Anerkennungs-Zeugniß von 24 Kirchenfürsten.

1871 **Ulm** Fortschrittsmedaille für **äußerst sorgfältig dargestellte Kunststickereien von entschiedenem Kunstwerthe** und

1873 **Wien** Fortschrittsmedaille.

Wir betonen ausdrücklich, daß sämmtliche **Stickereien** und Arbeiten unter unserer persönlichen Leitung in unserem **Etablissement** hergestellt werden, daß wir also, im Gegensatz zu einem großen Theil unserer Concurrenz, **keine Zwischenhändler** sind, und daß wir über ein vortrefflich geschultes Personal verfügen, unter dem sich wirkliche Künstlerinnen für die feinsten Handarbeiten und Figurenstickereien befinden.

Nebenstehend abgebildete **Casula** wurde für ein Kloster in Holland gestickt. Die ganze Stickerei ist im haute-lisse-Stich ausgeführt auf Rohleinen. Vorne ist das Bild der hl. Anna.

Sämmtliche Entwürfe zu unsern Stickereien sind gesetzlich geschützt und unser alleiniges Eigenthum. Dieselben werden nur von **ersten Künstlern** gezeichnet.

***Illustrirte Paramenten-Kataloge** mit 60 farbigen Tafeln und über 300 Zeichnungen, sowie colorirte Kataloge über Vereinsfahnen, Skizzen, Entwürfe, Photographien etc. versenden franco.*

Digitized by Google

der Preis für das komplette Werkchen mit M. 1.— in Rechnung gesetzt, wohingegen der II., demnächst zu erwartende Teil, welcher die Orgelbegleitung nebst Falsibordoni zu den Vespern des Offic. parv. für die **Advents-** und **Weihnachtszeit** sowie zur **Komplet** enthält, gratis nachgeliefert wird.

≡ Für die Folge werden einzelne Teile apart nicht abgegeben. ≡

Der Verfasser kommt mit diesem Werkchen gewiss vielen Wünschen klösterlicher Institute entgegen, da dasselbe die Orgelbegleitung zu den Antiphonen, Psalmen, Hymnus und Magnificat der oben näher bezeichneten Vesper enthält. Zu dem Hymnus und den Marianischen Antiphonen ist zudem noch eine Anzahl von kleineren Praludien geschrieben, und die Orgelbegleitung ist so eingerichtet, dass sie ohne Pedal bequem spielbar ist. Um ferner die feierliche Abhaltung der Vesper ohne grosse Vorbereitung zu ermöglichen, sind zu den Psalmen und zum Magnificat je 2 leichte Falsibordoni geschrieben und ebenso hat der Hymnus neben der begleiteten Choralmelodie noch eine leichte dreistimmige Fassung.

Ueber die kirchenmusikalische Muse P. Piel's können wir uns jeder anpreisenden Aeusserung enthalten, da alle Werke des Autors von der Kritik ausnahmslos zu dem Besten gezählt werden, das die betr. Litteratur hierin aufweist. Die Referenten des Cäcilien-Vereins bezeichnen Piel's Werke als Meisterwerke ersten Ranges und nennen sie eine Zierde des Katalogs.

Rademaechers, G., Orgelbegleitung zu den Vespern der höchsten Feiertage, sowie Komplet und Te Deum mit Anhang. Preis brosch. M. 8.—, geb. M. 9.—.

Ein höchst sorgfältig gearbeitetes Buch, das für die Organisten der Kölner Erzdiocese ganz bedeutenden Wert hat

Riegel, Fr., op. 21. Psalmus L: Miserere mei deus, für vierstimmigen gemischten Chor. Part. M. 1.—; jede Stimme 12 Pf. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 1185.)

„Mit den 4stimmigen Sätzen im strengen Stil wechseln Choralverse. (P. L.) Sehr empfehlenswert. **Nicht schwer.**"
A. D. Schenk.

Scharbach, Ed., op. 8. Offertorien für verschiedene Feste des Kirchenjahres, für Alt, Tenor und zwei Bässe. Part. M. 2.-, jede Stimme 30 Pf. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 849.) **(Durchgehends mittelschwer, einiges leicht.)**

Vorliegendes Werk des fleissigen Komponisten bekundet aufs neue dessen glückliche Beanlagung zu kirchlichen Tonwerken, und verdient dasselbe seiner angenehmen Abwechselung, sowie des angemessenen Stiles und der geringen Schwierigkeiten wegen, welche die Aufführung bietet, besonders empfohlen zu werden. Welchem von den 23 Tonstücken der Vorzug gebührt, ist schwer zu entscheiden, da jedes derselben seine besonderen Schönheiten hat.
Koblenzer Volkszeitung.

Wiltberger, Aug., op. 21. Die Offertorien der vorzüglichsten Feste, für dreistimmigen Männerchor. Part. M. 1.50; jede Stimme 25 Pf. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 895.) **(Leicht, einiges mittelschwer.)**

Tüchtige und schöne Kompositionen, in moderner aber edler Haltung und Fassung. Der festliche Ausdruck des Opus wird demselben bei guter Ausführung stets eine gute Wirkung sichern. Litteraturblatt.

Wiltberger, Heinr., op. 22. Sammlung lateinischer Kirchengesänge, für drei gleiche Stimmen. Mit Originalbeitragen von M. J. Erb, Ch. Hamm, P. Piel und Aug. Wiltberger. Part. M. 2.50; jede Stimme 40 Pf. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 977.) **(Leicht ausführbar.)**

Für schwache Männerchore, welche sich erst emporarbeiten wollen, sind diese Kompositionen ein erwünschtes Material. Die Komponisten haben ihr Möglichstes gethan, um mit dem dreistimmigen Satze in so leichtem Genre etwas für die Kirche noch Taugliches zu schaffen.
P. U. Kornmuller.

— „ — op. 27. Sammlung beliebter deutscher Kirchenlieder nebst einem Anhange lateinischer Gesänge, für vierstimmigen Männerchor. Part. M. 2.50; in Partieen von 10 Expl. ab à M. 1.80. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 1091.) **(Leicht ausführbar.)**

Für Männerchöre existiert noch keine Sammlung leicht ausführbarer deutscher Kirchenlieder, welche einerseits dem Geschmacke der Elsasser entspricht und andererseits mit den Reformbestrebungen des elsassischen Cäcilien-Vereins Hand in Hand geht. Diesem Mangel sowohl, als auch dem ebenso sehr gefühlten Bedürfnisse nach lateinischen Kompositionen für die schwacheren Chore abzuhelfen, ist der Zweck der hier vorliegenden Sammlung.

— „ — op. 35. Die gebräuchlichsten Vespern des Kirchenjahres. Mit bischöflicher Genehmigung. Für Orgel oder Harmonium. Zunächst für die Diocese Strassburg. Part. brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—. **(Leicht ausführbar.)**

Witt, Frz., op. 21a. Drei Lamentationen für vier und fünf Stimmen. Part. M. 1.20; jede Stimme 20 Pf. (Cäcil.-Ver.-Kat. Nr. 1209.) **(Mittelschwer.)**

Diese tiefempfundenen Gesänge nehmen unter Witt's Kompositionen eine der ersten Stellen ein

---

≡ Die **Partituren** obiger Kompositionen werden bereitwilligst ≡ **auch zur Ansicht** ≡ geliefert.

Das **neue vollständige** Verzeichnis unseres reichen Kirchen-Musik-Verlags steht auf gütiges Verlangen gratis und portofrei zu Diensten.

Düsseldorf. **L. Schwann'sche Verlagshandlung.**

Digitized by Google

Property of the Library
Wesleyan University
Middletown, Connecticut

Presented by
Mrs. Mary Hemenway
of Boston, Mass.

Bought with the income
of the Hemenway Fund

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/bostonlibrarycon00bost

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

(Aus „Thomas von Kempen“, Commansſche Prachtausgabe)

Wir bringen in empfehlende Erinnerung die in unſerm Verlage erſchienene

Pracht-Ausgabe

des gottſeligen

Thomas von Kempen:

Vier Bücher

von der

Nachfolge Chriſti

Überſetzt von Dr. F. X. Müller, kath. Pfarrer.

Illuſtriert von H. Commans.

Quart-Format. Preis broſchiert Mark 20.— Elegant geb. in Kaliko Mark 25.—, in Schafleder Mark 28.—, in Kalbleder Mark 32.—

Der von der Meiſterhand des Düſſeldorfer Hiſtorienmalers H. Commans herrührende reiche Bilderſchmuck und die wirklich vornehme Ausſtattung des Buches überhaupt machen daſſelbe zu einem Prachtwerk erſten Ranges. Man ſagt dem Maler nach, daß er ein verſtändnisvoller Leſer der „Nachfolge“ ſei, und das mit Recht, denn die Commansſchen Geſtalten ſind nicht nur künſtleriſch vollendete, ſondern ſie atmen auch denſelben Geiſt, welcher dem Buche innewohnt, und ſind geeignet, die Wirkung der Mahnungen und Unterweiſungen zu verſtärken.

Jeder gläubige Katholik, jeder Kunſtfreund wird Gefallen finden an dem Buche, bei welchem Künſtler und Verleger bemüht geweſen ſind, ihr Beſtes zu geben. Das Werk kann durch jede Buch- und Kunſthandlung, ſowie von der Verlagshandlung bezogen werden.

Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) Leipzig.

Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchl. Kunst
von **August Reichensperger.**
Nebst einem Titelkupfer u. 31 Tafeln mit 125 Abbildgn. 11 Mk.

Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchl. Kunst
von **August Reichensperger.**
Besondere Ausgabe mit 8 Tafeln Abbildungen. 2 Mk.

Das heilige Köln
von **Franz Bock.**
Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sakristeien, aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes u. der Paramentik, mit stilgetreuen lithographischen Abbildungen nach Photographien. 12 Mk.

Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa
im Karolingischen Münster zu Aachen
und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg
von **Franz Bock.**
Nebst 20 erklärenden Holzschnitten und 16 von den Original-Kupferplatten des Aachener Kronleuchters abgezogenen Darstellungen. 4 Mk.

Der Altaraufsatz im regul. Chorherrnstifte zu Klosterneuburg
von **Dr. G. Heider.**
Ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts, angefertigt von Nikolaus aus Verdun
Mit 1 Farbendruck und 31 lithographischen Tafeln. 24 Mk.

Ikonographie Gottes und der Heiligen
von **Prof J. E. Wessely.**
In farbigen Umschlag geheftet 5 Mk.

ANLEITUNG
zur Kenntniß u. zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes
von Prof. J. E. Wessely. Geheftet 8 Mk., gebunden 9 Mk

Handbuch für Kupferstichsammler
von Dr. phil. **Andr. Andresen.**
Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Maßgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke. 2 Bände 16 Mk.

Kunstgeschichte des Mittelalters
von Prof. **Franz Reber.**
Mit 422 Abbildungen. 2 Halbbände. Geheftet 16 Mk., gebunden 18 Mk.

Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters
von **D. H. Otte.**
Geheftet 36 Mk. In Halbfranzband gebunden 42 Mk.

Archäologisches Wörterbuch
von **D. H. Otte.**
Zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunstalterthümer vorkommenden Kunstausdrücke. Deutsch, Lateinisch, Französisch u. Englisch. Mit 36 Holzschnitten. 8 Mk. geb 9 Mk.

Glockenkunde
von **D. H. Otte.**
Mit Holzschnitten und zwei lithographierten Tafeln. 6 Mk., gebunden 7 Mk.

Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland
von D. H. Otte. — Mit 4 Tafeln und 309 eingedruckten Holzschnitten. 10 Mk., gebunden 12 Mk.

Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) Leipzig.

Joseph Ritter von Führich's
15 Mysterien des hl. Rosenkranzes
in wunderbar feiner Arbeit in Holz geschnitten und in Farben gesetzt von **Heinrich Knofler** sind erschienen in klein Quart, und für M. 4.— complet, auch zur Ansicht zu beziehen durch
FRIEDRICH GYPEN'S religiösen Kunstverlag
in München.
Kataloge gratis und franco.

Verlag von E. F. Voigt in Weimar.

Bücher-Ornamentik
in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.
In historischer Darstellung,
das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.
herausgegeben von
A. Niedling in Aschaffenburg.
30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte. gr. Folio. 12 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Hierzu eine Beilage: Antiq. Catalog von Hiersemann in Leipzig.

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

Digitized by Google

MAY 3 - 1926

Digitized by Google

Digitized by Google